Mus. Th.
293

Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie
1800

Mus. Th.
793

Dalberg

<36619559290016 S

<36619559290016

Bayer. Staatsbibliothek

Mus. Th.
793

Aus Th. Dalberg

793

Eigenthum
Sr. k. H. des Kronprinzen

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

49 A B

Mus. Th. 793

Untersuchungen
über den
Ursprung der Harmonie
und
ihre allmählige Ausbildung.

Von
F. H. von Dalberg.

Natura ducimur ad modos.

QUINTILIAN.

Mit Kupfern.

Erfurt,
im Verlag bey Beyer und Maring.
1800.

49 A B

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

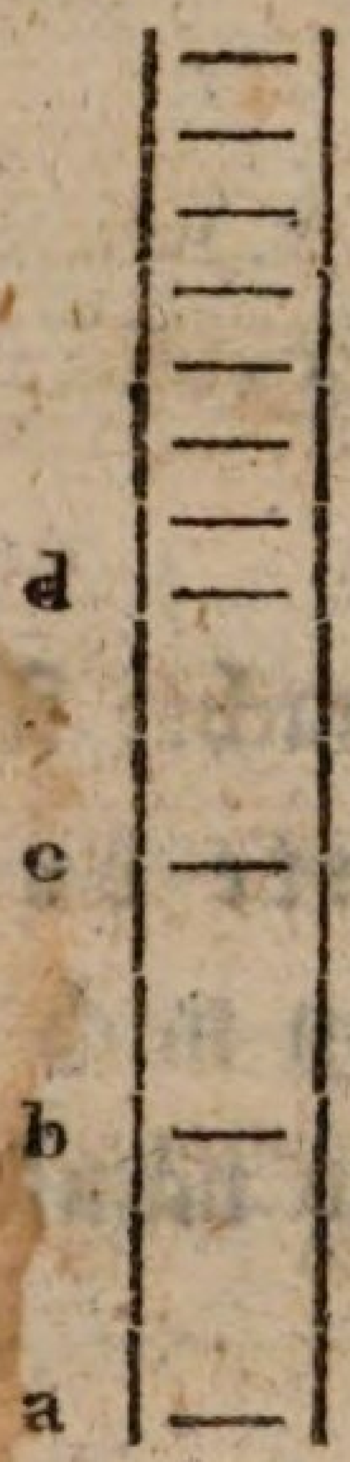
Einleitung.

Verschiedene vor mehreren Jahren gemachte Versuche, den Ton einer Metal-Saite durch Glasstäbe zu entlocken *), führten mich auf ein neues unerwartetes Resultat; Ich fand nämlich: daß

*) hier sind in kurzem meine hierüber gemachte Erfahrungen, deren nähere Beschreibung man in der leipziger Musikalischen Zeitung November 1799. 6. 7. u. 8ten Stück lesen kann: II. Die Entdeckung des Herrn Doktor Quandts, welche derselbe im Januarsstück des Modejournals vom Jahr 1791 mitgetheilt hat, daß dünne Glasstäbe ohngefehr 10 oder 12 Zoll lang, auf Klaviersaiten gesezt, mit der einen Hand festgehalten, und mit der andern, vermittelst eines naßgemachten Fingers, gestrichen, einen schönen Ton geben, schien mir so neu und interessant, daß ich sogleich Versuche darüber anstellte. Ich fand den Ton wirklich sehr schön, und desto voller, je tiefer die Saite ist. Nach wenigen Versuchen, die ich an meinem Klavier, einem Steinischen Flügel, von 5 Schuh Länge, machte, fand ich:

a) daß

daß nebst dem Grundton die harmonischen Nebentöne besonders die Verhältnisse 1. 2. 3. 4. 5. 6. und deren Verdopplung sich leicht und vernehmlich aus derselben Saite hervorlocken ließen, dies schien mir eine schöne Bestätigung der akustischen Erfahrung: daß jeder Ton nicht allein den Dreyklang



A) daß der Grundton am leichtesten am äusern der Saite entgegengesezten Rande a. des Glasstabes hervorkomme; etwas weiter unter b. liegt die Octave; gegen die Mitte c. die Quinte; bei d. besonders, wenn man etwas leichte streicht, die decime und duodecime.

B) auf diese Weise kann man auf einer Saite alle Töne der Octave in der harmonischen Progression $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}, \frac{1}{7}, \frac{1}{8}$, hervorbringen; indessen sind die Töne, welche über die Verhältnisse der 8ve 5te und 3te (die Töne $\frac{1}{7}$ und $\frac{1}{8}$ mit einbegriffen) gehen, nur mit Mühe, und selten rein herauszubringen.

C) Dagegen fand ich: daß nebst dem Grundtone fast immer die verwandten harmonischen Töne 12 und 17 oder Terz und Quinte mitklingen, so daß jeder Ton ein vollkommener Dreyklang ist.

D) Oft tönt die Quinte, die Terzie, die Octave, auch bisweilen die zweite 8ve allein je nachdem man stärker oder schwächer in die Mitte oder am Ende des Glasstabes streicht; wenn man ganz leise auf der Taste auf und abfährt, so schweben die harmonischen Töne in sanften Mischungen, die mit dem Harpeggiren Aehnlichkeit haben, in einander.

E)

klang und dessen Verdopplungen enthalte, sondern das Prinzip seiner ganzen Tonfolge sey; das heißt: daß die vibrirende Saite die Kraft besitze, nebst dem Grundton ihre harmonische Intervallen-Reihe successiv zu erregen.

Von

E) Die Octave kömmt leichter hervor, als der Grundton; vermuthlich: weil, da derselbe die geringste Vibration der Saite erfordert, und am Ende des Glasstabes liegt, man leicht mit dem Finger zu hart aufdrückt, und die Octave statt des wahren Grundtons anschlägt.

F) Die Länge der Glasstäbe kann für eine Saite wie für die andere sein, der Ton bleibt derselbe, und sie brauchen nicht verhältnismäsig kürzer zu werden, je höher der Ton ist.

G) Baßsaiten tönen sehr leicht, dagegen alle Diskantsaiten, die höher als das untere Diskant c. liegen, nur mit Mühe. Die obern Töne haben etwas schreiendes, sind schwach, und lassen selten harmonische Töne mit hören. Der Ton wird nun auf folgende Weise hervorgebracht.

a. Die Glasstäbe müssen rein sein, und mit einem naßgemachten Schwamm zuerst benezt werden.

b. Der Ton spricht sehr leicht an, wenn man nur leise mit dem unterm Theile eines Fingers auf der Glastaste auf und abreibt; man muß dabei mit der andern Hand die Glastaste so lange festhalten, als der Ton vibrirt, weil sie sonst leicht, an der Saite auf und abwankt, wodurch ein widerwärtiges Geschwirr entstebt.

c. Der Grundton liegt, wie schon gesagt worden, am äußersten Ende der Glastaste, jedoch schwächer, und schwerer hervorzubringen, als seine 8, 3, 5, oder das Verhältnis $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, u. s. w.

d. Ge-

Von dieser Thatsache ausgehend erforschte ich — nicht sowohl die Kunst, (die so oft täuscht) als die Natur welche untrüglich ist; und diese belehrte mich, daß die Grundeigenschaft der Tonfähigen Körper, nemlich: ihre Erregbarkeit und Vibrirung (oscillation), die wahre Seele, das eigentliche Lebensprinzip aller Musik und alles Wohlklanges sey, 2) daß die schönen und angenehmen Verhältnisse bis auf die Zahl VI. vom Grundton an gehen *); daß 3) Har-

d. Gewöhnlich und am leichtesten erklingen die harmonischen Saiten zusammen, auch scheint diese harmonische Bebung die eigentliche Natur dieses Instruments zu sein: denn man kann den harmonischen Dreyklang nebst der 10 und 12 mit wenig Mühe in seiner größten Stärke und Reinheit hervorbringen.

e. Der Ton — einzeln — kann schwach, anwachsend, bebend, zitternd, (tremulando) hervorgebracht werden, je nachdem man schwach oder stark, langsam oder geschwind über die Glastaste wegleitet.

*) und nicht weiter; denn 7 oder der Ton zwischen A und B, ist (wenn gleich nicht ganz dissonirend) doch wenigstens als die Grenze der harmonischen Verhältnisse, als Uebergang zur Dissonanz anzusehen. Durch Glasstäbe läßt sich dieser Ton — besonders einer tiefen Baßsaite sehr schön und deutlich entlocken. Tartini hatte Recht ihn die Consonirende Septime zu nennen (und wie Kirnberger und Euler) zu wünschen, daß Er in unser System aufgenommen werde. Aus Erfahrung kann Ich izt sagen, daß er in Verbindung mit dem 3 Klang $\frac{c}{2}\ \frac{g}{3}\ \frac{e}{5}$ oder dessen verkleinerten Verhältnisse $\frac{c}{4}\ \frac{e}{5}\ \frac{g}{6}\ \frac{b}{7}$ eine herrliche Wirkung

3) Harmonie und Disharmonie durch die leichteren oder schwereren Luftschwingungen und dem schwächeren oder stärkeren Grad ihrer Wirkung auf das Ohr entstehe; daß aber 4) diese Schwingungen nicht ohne Zeitmaaß, daß heißt schnellere oder langsamere Bewegung denkbar sind; mithin 5) Melodie, Harmonie und Rhythmus nicht sowohl als von einander unabhängige Eigenschaften; vielmehr als Modificationen derselben Grundkraft zu betrachten seyen, die (je nachdem sich dieselbe äußert) die Töne bald successiv bald zusammen in consonirenden oder dissonirenden Akkorden hören lassen.

Hieraus folgt; daß die vibrirende Saite das erste Prinzip der Harmonie und des aus ihr entstehenden Gesanges sey. Durch die Erregung des Tonfähigen Körpers entwickelt sich die natürliche Ton-

kung macht, obschon Er freylich dem Gefühl das reine beruhigende Vergnügen des einfachen Dreyklangs nicht gewährt; sein unterscheidender Karakter — scheint Zweifel — Unentscheidung — Verwunderung, Erstaunen zu seyn, Er mißfällt nicht, und gleichwol erregt Er den Wunsch eines folgenden Wohlklangs.

II. Die Natur selbst, (sagt Heinse und Sömmering vortreflich in Hildegard von Hohenthal III Th. S. 36.) hat das Ohr des Menschen so harmonisch geformt, daß die Bogengänge des Labyrinths gerad' in den Verhältnissen der Hauptkonsonanzen sind — nemlich der 8tav, reinen Quinte, und grosen Terz — 2, 3, 5.

Tonleiter gleichsam von Selbst und diese bildet die einfachen aber mannigfaltigen Elemente der Harmonie; Es giebt nur einen Haupt-Grund-Akkord — nemlich: den reinen consonirenden (Dreiklang); und einen zusammengesezteren dissonirenden *), der als ein Ruf, des Bedürfnisses und Mangels — die consonirenden Akkorde hervorlockt, und sie durch Contraste desto gefälliger macht; — So will es die Natur — Mannichfaltigkeit in der Einheit ist das Haupt-Gesez der Musik, als ästhätischer Kunst. Alle ihre Vorschriften lassen sich auf dieses harmonische Prinzip zurückführen und daraus herleiten.

Die auf dem Titelkupfer befindliche Intervallen-Tafel zeigt die arithmetische Tonfolge der Natur Scala vom Grundtone 1 bis zur Zahl 64 dem letzten Enharmonischen Gliede. Da dieselbe Progressiv ist, und in vermindertem Verhältnisse aufsteigt **), so

*) alle übrige Tonverbindungen sind nur Veränderungen — Modificationen — dieser beiden Grundverhalte.

**) das heist: die Tonverhältnisse werden enger, die Töne höher nach Masgabe, als die Schwingungen einer Saite zunehmen und schneller vibriren. Vermöge dieses akustischen Gesetzes entwickelt sich an jeder elastischen Saite, wenn sie erregt wird, eine Tonfolge, welche man die natürliche nennt; weil nebst dem Grundtone, alle mit ihm verwandte harmonische Nebenklänge, oder aliquot-Theile successive erregt werden, und so schnell erklingen, daß sie mit ihrem Grundton nur ein harmonisches Ganze bilden.

so hat man ihre Tonreihe in der Form einer schmalen Pyramide abgebildet. Die Intervallen entwicklen sich auf derselben in einer Stuffenfolge von VI. Octaven, deren Verhältnisse durch die in der einen Columne befindlichen Zahlen ausgedrückt werden; die gegenüberstehende Buchstaben, bezeichnen ihre Namen; die Zahlen am Masstabe der Pyramide hingegen, die Octavenfolge nach der geometrischen Progression 2. 4. 8. 16. u. s. w.

Eine jede dieser Octavenreihen ist als ein selbstständiges, jedoch mit dem Grundtone zusammenhängendes, aus ihm entsprungenes Tonsystem anzusehen, deren einzel ne Klänge ihre natürliche Stimmung beybehalten, und nicht wie jene der künstlichen oder abgeleiteten Tonleitern der Temperatur unterworfen sind *). Die Colorirung dieser

*) Die Temperatur ist nicht in der Natur gegründet, sie ist ein Produkt der Kunst, des Bedürfnisses und der mangelhaften Einrichtung unserer Instrumente; I. „C' est une Altèration — sagt Rousseau, que l' art a causè a l' harmonie, faute d' avoïr sçu mieux faire; les harmoniques d' une Corde ne nous donneut point de Quinte temperèe; et la mècanique du tempèrament introduit dans la modulation des tons si durs, p. E. le Rè et le Sol diese, qu'ils ne sont pas supportables à l' oreil; de plus; les altèrations causèes par les diffèrens tons, ne sont point pratiquès par la voix; la nature nous apprend à moduler sur tous les tons prè-

ser Tafel ist nicht — wie etwa das Farben-Clavier des Pater Castels als ein eigentliches Analogon von Tönen zu betrachten; Sie beziehet sich blos auf die abnehmenden Verhältnisse oder Degradation der Intervallen. Man hat sich hiezu der 3 Hauptfarben Blau, Roth und Gelb bedient; die vier blaue Nuancen bezeichnen als Grund- und Schattenfarbe die harmonischen Grundverhältnisse $\frac{c}{1}$ $\frac{c}{2}$ $\frac{g}{3}$ $\frac{c}{4}$ das ist, Prim- 8tave Quint- und Quarte oder Doppel-Octave. Der Uebergang vom Blau zum reinen Roth-Violet enthält die zwo Haupt- und Grund-Akkorde: $\frac{c}{4}$ $\frac{e}{5}$ $\frac{g}{6}$ oder den harmonischen Dreiklang, und $\frac{e}{5}$ $\frac{g}{6}$ $\frac{b}{7}$ $\frac{c}{8}$ oder das erste dissonirende Verhältniß; Roth die Farbe der Lebenskraft und Wärme bezeichnet die harmonischen Mittel-Verhältnisse von 8 bis 32, welche die Diatonischen und Chomatischen Scalen enthalten, worinn vorzüglich der Reitz und die Schönheit des Gesanges zu suchen; Gelb oder Lichtfarbe bezeichnet die scharfen schneidenden $\frac{1}{4}$ Töne der enharmonischen Tonleiter. — Bis zu dem engern Ton-Verhältnisse des Diacommatischen Geschlechts von 80 zu 81, und weiter hinauf, hat

précisément dans toute la justesse des Intervalles; les voix conduites par elle le pratiquent exactement.

[F. J. Rousseau Essay sur la musique moderne p. 95.

hat man diese Scale nicht verfolgt, weil Klänge, welche sich über die Enharmonischen Viertheils-Töne erheben, in der praktischen Musik von wenigem Nutzen sind, und das feinfühlende Gehör der Griechen selbst solche Tonverhältnisse verwarf.

Pythagoras, der seine Klanglehre auf die einfachen Zahlverhältnisse 1. 2. 3. 4. und 36 oder das bei den Pythagoräern so heilige Tetractys gründete — sah die Nothwendigkeit ein, der Tonfolge bestimmte Grenzen zu geben; darum sezte er zwischen der Zahl 6 und 12 $\frac{d}{8:9}$ oder den Ton; zwischen 16 und 18 $\frac{cis}{17}$ den halben Ton — zwischen 34 und 36 $\frac{csss}{35}$ den $\frac{1}{4}$ Ton; weiter gieng Er nicht; weil in der That der $\frac{1}{4}$ Ton die praktische Grenze des Gehörs ist.

Vergleicht man die Tonlehre des Samischen Weltweisen mit jener Stammtafel der Intervallen so erhellet, daß von allen Systemen das seinige der Natur am gemäßesten war, weil es sich:

1) auf reine Prinzipien gründet,
2) am wenigsten Willkühr gestattet, folglich am zusammenhängendsten ist.

Alles war bei ihm auf die einfachen Grundverhältnisse 1. 2. 3. 4. und deren Verbindung bis auf 36 gegründet; daß dieses Quaternarium den Pythagoräern zum harmonischen Canon gedient habe,

sagt

sagt nicht allein Plutarch de Principiis et quaternario in Placitis Philosophorum lib. I. item de Iside et Osiride; — de musica p. 269. Edit. 1552 sondern auch Theon von Smirna ausdrücklich: II Divisio Canonis, id est: Regula fit per quaternionem in Decade; et constat Unitate, Binario, Ternario, et quaternario. s. Theonis Smyrnaes mathematica. Cap. de Divisione Canonis. Edit. Paris 1644. p. 136. auch war ihnen diese Zahl so heilig, daß Sie die Eidesformel ihres geheimen Bundes ward, wie nicht allein Plutarch in Placitis Philosophorum C. III. sondern auch Meursius in Denario Pythag. C. 6. sagt. Beide beschreiben diese Eidesformel mit denselben Worten:

Perqui nostrae animae, tribuit tibi juro Quaternum,
Naturae Fontem aeternae Radice revinctum.

Ueberhaupt verdiente das pythagoräische Tonsystem eine nähere Beleuchtung, und mehr Achtung als man ihm bisher vergönnte. — Sollte gegenwärtiger Versuch, dessen Zweck die Erforschung des Ursprungs und der Grundprincipien der Harmonie ist, den Beifall der Kenner erhalten, so würde eine kritische Darstellung der pythagoräischen Tonlehre und ihres Einflusses auf spätere Systeme, der Gegenstand einer folgenden Untersuchung werden.

Unter-

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie und ihre allmähliche Ausbildung.

(Eine Vorlesung in der Akademie nützlicher Wissenschaften zu Erfurt vom 2ten November 1799.)

L'harmonie ayant son principe dans la nature, est la même pour toutes les nations, ou si elle a quelques différençes, elles sont introduites par celle de la melodie.

J. J. Rousseau
lettres sur la musique françoise.

Unter allen schönen Künsten spricht Musik am lebhaftesten und nächsten zum inneren Gefühlvermögen. Sie ist Sprache, Ausdruck, Symbol unserer Empfindungen und Leidenschaften; ihr Zweck ist dem Ohre zu gefallen, und das Herz zu rühren; ihre Mittel sind Töne — inartikulirte Laute.

Zwar

Zwar dient sie der Poesie, Mimik und Tanzkunst oft als bloses Vehikel, als untergeordnete Begleiterin, aber auch für sich allein, als selbstständige ästhätische Kunst, vermag sie unsere innigsten Gefühle auszudrücken und durch Modulation die zartesten Fäden der Sympathie zu erregen *). Har-

*) Leidenschaften, besonders die wirksamste unter allen, Liebe, bildet nicht allein den Accent der Sprachen. Sie lehrt auch der Kehle, dem eigentlichen Ton-Organ des Menschen züerst inartikulirte Laute zu moduliren.

In dem Essay sur l'origine des langues sagt Rousseau: L'origine des langues nest point due aux premiers besoins des hommes; il seroit absurde que de la cause qui les écarte, vint le moyen qui les unit. D'où peut donc venir cette origine? des besoins moraux, des passions. Toutes les passions rapprochent les hommes, que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir. Ce n'est ni la faim ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colére, qui leur ont arraché les premiéres voix. in einer andern Stelle sagt Er: L'homme a trois sortes de voix; savoir, la voix parlante ou articulée, la voix chant ante ou melodieuse, et la voix pathétique ou accentuée, qui sert de langage aux passions, qui anime le chant et la parole. Une musique parfaite est celle qui reunit le mieux ces trois voix.

Plutarch in den Tischgesprächen giebt eine dreifache Entstehung des Gesanges an; nemlich: Traurigkeit, Freude und hohe Begeisterung oder Enthusiasm. siehe Decas I. 5. p. 200. Edit. Basileens. 1552 fol. — dicit autem Vir ille divinus (Sosius scilicet.) tria esse Musices initia, animi dolorem, voluptatem, et enthusiasmum: quorum unumquodque deducit atque im-

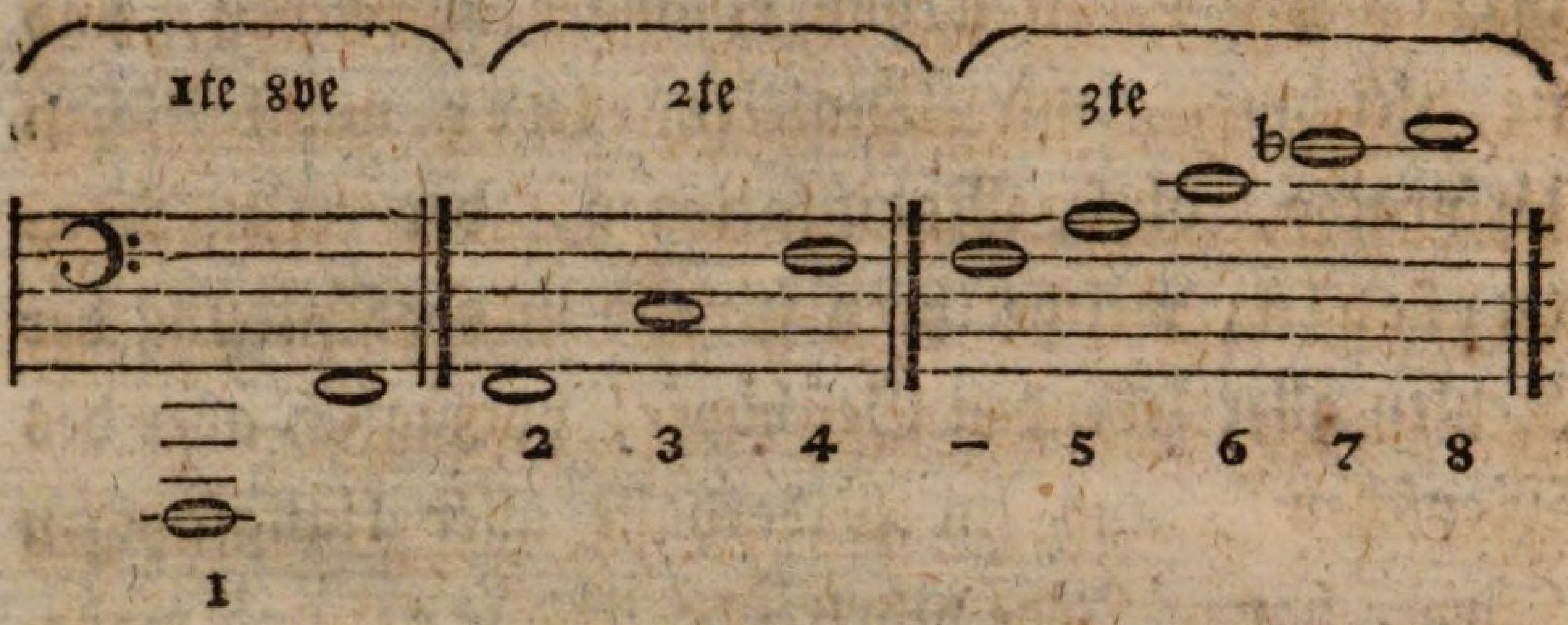
Harmonie, Melodie, und Accent, oder welches eins ist, Gesang und Rhytmus bilden die Perioden dieser Sprache, ihr Alphabet ist die Tonleiter.

Obschon die Scalen der verschiedenen Völker, in manchen Stücken von einander abweichen, sind sie gleichwohl nur Dialekte einer musikalischen Ursprache, blose Modifikationen, der ersten Naturscala, welche ihren Grund in der Bildung der Kehlen aller lebenden Geschöpfe, vorzüglich aber des Menschen *) und im Widerhalle aller klangfähigen Körper hat. Jede vibrirende Saite, und wahrscheinlich jeder klangfähige Körper, ist eine Einheit, monas, welche alle höhere Töne, als so viele aliquot-Theile in sich vereint, und beym Anschlage ihres Grundtons mit erregt; die Reihe dieser Tonfolge ist ihrer Natur nach progressiv und steigt in arith-

immutat consuetam sonandi rationem, et vocem inflectit. Sane omnino in animi dolore luctus ploratusque insunt, qui proni praecipitesque ad cantum feruntur. Hinc est quod oratores in epilogis et in ejulatibus Scenicos actores pedetentim modulis inflectere videmus, et intendere vocem. Deinde et vehemens animi laetitia, vel totum corpus, praesertim eorum, qui ingenio sunt alacriores, concitat, provocatque eo, ut composito quodam velut ad nummeros motu exiliant plaudantque quamvis saltare nequeant.

*) Siehe Sömmerings trefliche Bemerkungen und anatomische Zergliederung der menschl. Stimme und Gesangs-Organen in Heinse's musikalischem Roman: Hildegard von Hohenthal.

arithmetischen Verhältnissen, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. u. s. w. auf *). Sie ist die eigentliche Tonleiter der Natur, davon die erste, zweyte, dritte Oktave, z. B. in der F Tonart



den

*) diese physische Thatsache läßt sich auf mehr als eine Art erproben:

1) sinnlich und anschaulich: a) durch den Versuch von Sauveur der in der Akustik zu bekannt ist, um ihn hier zu beschreiben. (siehe übrigens Art. Klang in Sulzers Theorie der sch. K. und W.)

b) Durch Hr. Chladnis merkwürdige Versuche mit aufgestreutem Sande auf Glas-Stücken, von unterschiedenen Formen. s. dessen Entdeckungen über die Theorie des Klanges und über mehrere andere Schriften dieses scharfsinnigen Forschers in Voigts Magazin der Physik. und der Berliner Musikal. Monats-Schrift.

2) hörbar: a) in der Aeolsharfe vermittelst des Windes. Worüber Jung in seinen Inquiry into the principal Phoenomena of Sounds and musical Strings schöne Versuche angestellt hat; in b) der Orgel wenn man bey vollen und offenen Registern dem Prinzipal (oder Plein Jeu) tiefe Bastöne anschlägt. c) vermittelst Glas-Stäben an Metallsaiten. s. meine Versuche hierüber in dem musikalischen Wochenblatt von 1800. 6tes, 7tes und 8tes Stück.

den begleitenden (Basso continuo) welcher in in den Mittelverhältnissen von Quarten und Terzen fortschreitet, in sich enthält, so sehen wir, daß Harmonie und Begleitung, eben so in der Natur gegründet sind, und aus der Tonleiter entstehen, wie Melodie, deren Ursprung nicht sowohl in den tiefen Tönen und Fortschreitungen von Oktaven und Quinten, als vorzüglich in den Mittelverhältnissen der diatonischen Scala oder in den Zahlen

c	d	e	f	g	a	h	c
9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.

zu suchen ist. Die ältesten Gesänge aller Völker waren diatonisch, selbst die Griechen, deren musikalisches System nach Tetrachorden eingerichtet war, verließen bald dieselben, und bedienten sich des bequemeren Systems der Oktave oder Diapasons, davon die sieben Tonarten nur verschiedene Modifikationen sind *).

Merk-

*) Bryennius sagt:
Melodiae species, sive Toni, qui et modi dicuntur non fortuito, ubicunque demum in organo collocantur, sed quaelibet earum determinatum in eo locum et sibi proprium sortitur; pariter atque in vocis diastemate; a quo potissimum ut charactere distinguitur talis melodiae species: Quippe non alio quopiam inter se differunt Toni, quam quot sint in acutiori et graviori vocis organive loco.

Merkwürdig ist, daß wenn man die Fortschritte der Tonleiter, mit der Vervollkommnung der musikalischen Instrumente vergleicht, man denselben progressiven Gang der arithmetischen Verhältnisse, 1. $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ u. s. w. in ihnen bemerkt: diese sowohl als die Tonleiter lehrt die Natur den Menschen erfinden und brauchen, beide entstanden gleich-früh mit der Sprache, und verliehren sich im Dunkel der Geschichte. Die Mosaischen Urkunden nennen Jubal, als den ersten Tonkünstler oder Stammvater derer, welche den Kinor und Minnine spielen. Genesis IV, 21. — (Zwo musikalische Werkzeuge, deren Abbildung man in Kirchers Musurgie S. 48 und in Forkels Gesch. der Musik sehen kann.) Es ist merkwürdig, daß bey den ältesten Völkern, die Erfinder der Schrift, zugleich die Stifter des Gesanges waren *): So Thot

Harmonicorum L. I. p. 481. Sect. IV. Edit. Wallisii. siehe auch Aristides Quintilianus. p. 15. et 94. Nicomachus p. 9. et 14. Bachius p. 12. Gaudentius p. 19. Collect. Meibomii. — item Ptolomaei harmonicorum L. 2. Cap. 7. et 8. Edit. Wallisii.

*) Daher vielleicht der Ursprung der alten Mythe von des Cadmus Liebe zur Harmonia des Jasions Schwester, welche Gelegenheit zur Stiftung der Samothrazischen Geheimnisse gegeben haben soll, — Geist und Sinnvoll ist diese Geschichte, wie alle Sagen der Urwelt. Cadmus der Erfinder der Sprache liebt die Harmonie, und ehlicht sie im

Thot bey den Egyptiern; Mercur, oder nach den geschichtlichen Urkunden vielmehr der Phönizier Cadmus bey den Griechen. — Fohi bey den Sinesern; auch die Hindos hatten ihren Apoll oder Nared, der nebst der Schrift und Dichtkunst, den Gesang und die Vina, oder Indische Leyer erfand. Einfach und roh waren die Instrumente der ersten Menschen, wie ihre Sitten und Kenntnisse. — Es bedarf nur weniger Töne und Sayten um die Empfindungen des menschlichen Herzens auszudrücken; auch kommt es dabey weniger auf die Menge

im Wohnsitz der Götter welche das Brautpaar mit Geschenken bereicherten — und die Hochzeit festlich feyerten. — Die classische Stelle ist im Diodor von Sicilien Lib. I. C. 5. zu lesen, eine andere welche Forkel in der Gesch. der Musik im 1sten Theil von S 190. anführt, verdient hier eine Stelle: Sub id tempus Cadmus Agenoris filius ad investigandam Europam eo divertit, et particeps sacrorum factus, Harmoniam uxorem duxit, Jasionis sororem, non Martis filiam, ut Graeci fabulantur. Hasque nuptias omnium primas deorum praesentia celebratus perhibent. Ubi Ceres, Jasionis amore succensa, fruges pro munere exhibuit, Mercurius lyram; Minerva celebratum illud monile, peplumque et tibias; Electra magnae deum matris sacra, una cum cymbalis et tympanis, et orgia ducentium choris donavit. Apollo autem cytharam pulsavit; Musaeque tibias inflarunt; ac dii caeteri laeta nuptias acclamatione secundarunt. Biblioth. histor. Lib. V. pag. 307. Edit. Laur. Rhodom. 8.

Menge der Werkzeuge an, die man gebrauchte, als auf den Sinn, den man denselben beilegt, auf Zeit und Ort wo Sie wirken sollen und können. — Daher die auffallende Aehnlichkeit der Melodien und Instrumente roher Völker. Die Natur lehrt sie aus dem einfachen Schilfrohre die Hirtenflöte und Siebenpfeife Panis zu bilden; — Trommeln aus Thierhäuten zu verfertigen; — ausgehölte Knochen und Hörner, hohle Baumzweige dienen ihnen, um Trompeten, Posaunen, Hörner auch Leyern zu formen. Fischer-Nationen, welche nahe an Flüssen, Seen und Meeren wohnen, bedienen sich hierzu vorzüglich, der Muscheln und Seethiere *), Sayten wurden in den frühesten Zeiten schon aus Thiergedärmen, oder (wie heutzutage noch bey den Abyssiniern) aus fein gedrehten Streifen der rohen Schafs- und Ziegenhäute verfertigt **). Der Gebrauch des Metalls der ebenfalls in die erste Zeit der Menschen-Geschlechter reicht, lehrte bald, klingende Instrumente von verschiedener Form und Wirkung zu verfertigen. Ueberall sehen

*) ähnliche Instrumente der Neuseländer und Inselbewohner der Süd-See welche Kapt. Cook mit zurück brachte, sah ich im Musaeo Brittanico, und im Leeverischen Kabinet zu London.

**) s. Bruce Travels und Forkels Gesch. der Musik.

hen wir, daß Bedürfniß und Hang zum Vergnügen die Bilderinnen der Künste wurden, daß Gesang und Musikwerkzeuge nach Beschaffenheit des Charakters, der Lagen, der Umstände erfunden und gebraucht wurden.

So ist die Trompete das Instrument des Kriegs und Aufrufs zum Kampfe; Das Wald-Horn weckt und ermuntert den Jäger zur Verfolgung des Wildes; vermag aber zugleich auch die Seele zur tiefen und sanften Schwermuth zu stimmen — Pfeifen, Trommeln, Kastagneten und Triangeln sind Verkünder der lauten Freude, und trefflich geeignet, den Rythmus des Tanzes zu begleiten. Die Flöte ward von einsamen Hirten am Ufer der Seen aus tönendem Schilfrohre geflochten, und zuerst von Hirtenvölkern geübt, so auch die einfache Leyer; Wohlklingender aber und herzerhebender ist die süße Laute, und die Harfe, welche die Klagen der Liebe so rührend begleitet: daher wir sie auch bey den zwo liederreichsten Nationen den Ebräern und Schotten schon in den frühesten Zeiten geübt finden. Wenn es wahr ist, daß unsere Erde von den höchsten Gebürgen herab *) bevölkert ward, und nach der allgemeinen Flut

*) Dort wohnten die Menschen zuerst in Felsen-Klüften und hohlen Bäumen — wie die Odysee es beschreibt. „Ohne Ge-

Flut es lange Zeit währte, bis die Menschen sich entschließen konnten, die Thäler zu bewohnen, so ists nicht zu verwundern, daß das einfache Berghorn *) einen so alten Ursprung habe; Es ist das eigentliche Instrument der Hülfe und des geselligen Lauts, in wenig bewohnten Gegenden und Wildnissen. Noch heutzutage ist es allen Alpen-Bewohnern unentbehrlich. Sein Schall, obschon äußerst einfach (denn selten erhebt

Gerichtshöfe, ohne Richter, ohne Gesetze leben die Cyclopen — im Gebirg auf den steilsten Gipfeln in Höhlen" u. s. w.

Odysee 9ten Gesang.

*) Das Berghorn unterscheidet sich vom Jagd- oder Waldhorn in der Form sowohl als im Tone: ersteres ist rauher aber stärker und schallender, im Grunde nur ein verkleinertes Sprachrohr. Die gewöhnlichen deren sich die Alpenhirten bedienen, sind oft mehrere Ellen lang und schmal, gewöhnlich von Holz ausgeschnitzt, nur wenig gebogen; nicht unähnlich den Russischen Jagdhörnern. Sie haben wie diese nur einen Ton oder erheben sich höchstens in die Quinte und Oktave: die Vervollkommnung der sogenannten Russischen Jagdmusik (siehe hierüber Gesch. ihres Entstehens und Fortgangs, von Hinrichs, Petersburg 1796) beweiset übrigens was Fleis mit Kunstfertigkeit und Geschmack verbunden aus den einfachsten Instrumenten hervorbringen können, auch die Cornemuse, die Schalmey, die ursprünglich deutsche Zinke und Posaune sind Instrumente vom höchsten Alterthum. Ueberhaupt ist in der Geschichte der Instrumentalmusik noch manches dunkel, das eine nähere Erläuterung verdiente.

hebt er sich über die 5tave, 8te und 4te, und ist in einsamen Gegenden gleichwohl ein willkommener herzrührender Ton. Vielleicht haben die meisten Lieder dieser Völker ihren Charakter von der einfachen und mangelhaften Scala dieser Instrumente entlehnt; da dieselbe ihnen nicht allein zur Begleitung dienen, sondern auch bestimmt sind, diese Gesänge oft ohne Stimme vorzutragen. Z. B. der bekannte Kühreigen der Schweizer, die Schottischen Lieder u. s. w.; ihr Reitz liegt mehr in der wilden Simplicität und dem langsamen rührenden Vortrage ihrer Töne, als in einem regelmäßigen Gang des Gesanges. „Die alten Gesänge „sagt Kant: Antropologie S. 107. vom Homer „bis zum Ossian, von Orpheus bis zu „den Propheten, haben das Glänzende „ihres Vortrags blos dem Mangel an „Mitteln ihre Begriffe auszudrücken, „zu verdanken." Dieselbe Bewandniß hat es mit diesen Liedern, ihre Schönheit entspringt aus ihrer Armuth und ihrem Mangel, aber sie sind wie Klima, Geburtsort, Wohnung und Gewohnheiten tief in die Seelen ihrer Bewohner geprägt; Sie bewirken als Symbolische Vorstellungen, die Versinnlichung abwesender Gegenstände und aller damit verwandter Neben-Ideen. Auch die ersten Gesänge aller Völker,

waren

waren höchst einfach, und sind es noch bei allen Nationen, die den Grad unserer Kultur nicht erreicht haben. Der erste ursprüngliche Chor ist im Einklang oder durch die natürliche Verschiedenheit der Stimmen des Geschlechts und Alters in Oktaven *).

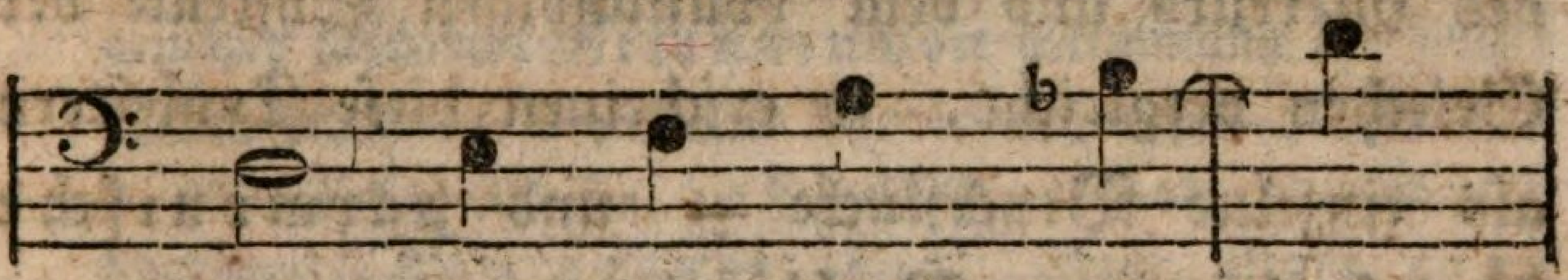
So sind auch die ältesten Lyren deren die Geschichte erwähnt, nur mit einer oder zwey Saiten bespannt. Bei den Babiloniern, Chaldäern, heutzutag noch bei den Arabern, und Abisiniern finden wir ein Monochord und Dychordon**), letztere, (wie wir aus den Proben sehen, welche Shaw, Russel, Hasselquist) und andre davon anführen) bedienen sich in ihren Volksliedern wenig

*) Aristoteles sagt (im Probl. XXXIX. Sect. 19.) Antiphonie sey Consonanz in der 8tave, und setzt hinzu: sie entstehe aus der Mischung der Stimmen von Knaben und Männern; ferner (Probl. XVI.) frägt er: warum Antiphonie angenehmer sey als Homophonie, und führt davon zum Grunde an: daß man in der Antiphonie die Stimmen besonders höre, da sie hingegen im Unisono oft dergestalt mit einander vermengt werden, daß eine die andere verschlingt. Die Alten sangen nicht blos in der 8tave, sondern auch in der doppelten 8tave, wie ebenderselbe Schriftsteller (Probl. XXXIV.) versichert — dieses hieß man magadisiren, von einem Discant-Instrument Μαγαδις das mit doppelten Saiten bezogen und 8tav-weis gestimmt war.

**) s. die Abbildung davon in Forkels Geschichte der Musik. I. Th.

wenig mehrerer Töne als fünf oder sechs. Vom höchsten Alterthum war die 3 und viersaitige Lyra der Egyptier, deren Erfindung dem ersten Thot oder Hermes zugeschrieben wird, besonders jene, welche Boetius anführt, und die in den Verhältnissen C. F. G. C. gestimmt war.

Merkwürdig ist jene enharmonische Tonleiter des Olympus, deren Plutarch im Gespräch der Musik erwähnt, sie stimmte nach Burette und Burney mit unserer Dmoll Tonart überein, und steigt in den Verhältnissen einer übersprungenen Quarte und Septime aufwärts;



noch merkwürdiger aber ist ihre Uebereinstimmung mit einer Altschottischen und Chinesischen Scale, welche Burney und Forkel nach Rameau aufgezeichnet haben; letzterer hat sie aus Chinesischen Manuscripten in der königlichin Bibliothek zu Paris gezogen. Nach Rameau's Angabe hat das vollständige System der Chinesischen Tonleiter 23 Töne, oder III 8taven uud einen Ton. Allein er sowohl, als Roussier in seinen Memoires sur la musique des anciens, grün-

den

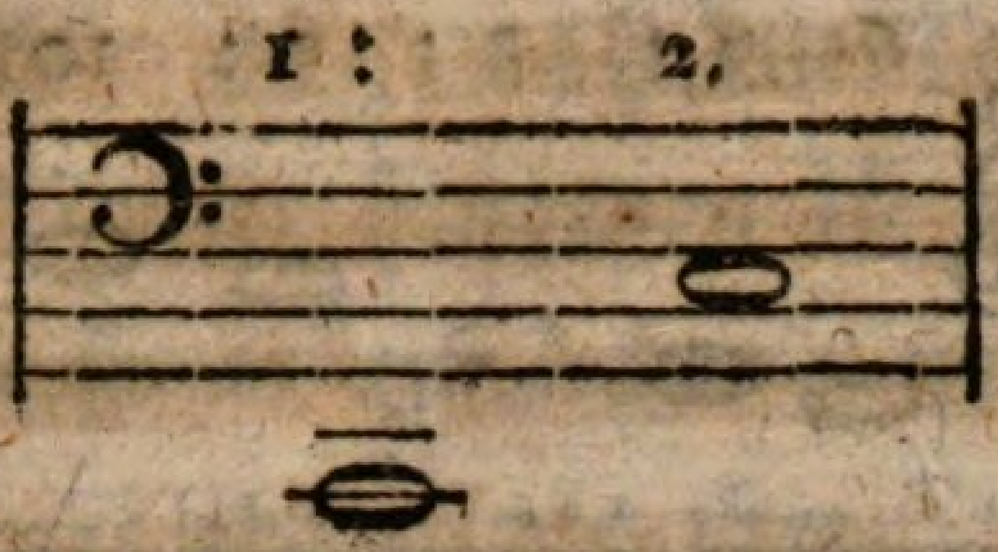
den ihre Berechnung auf die cirkelförmigen Fortschreitungen nach herabwärts gehenden Vten *), la progrèssion triple par quintes descendantes, welches aber weder die Berechnung der Alten, noch der Gang der Natur ist; alles zeigt vielmehr daß die Fortpflanzung und Vibration des Schalls nicht abwärts gehe, sondern vermöge der immer vermehrten Schnelligkeit der Schläge und der aufsteigenden Stufenfolge nach den Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. u. s. w. geschieht. Nach demselben Gesetze ist auch die Tonleiter der Chinesen nicht zirkelförmig recurrirend, sondern progressiv. Wenn man dieselbe mit der Stimmung der ältesten Leyer des Merkurs und dem vollständigen Systeme der Griechen vergleicht, so erscheinen diese Tonleitern als einzelne Bruchstücke — und harmonische Versuche zur Vollendung der ganzen Tonreihe, von der Einheit — bis zum letzten Gliede der hörbaren Töne oder dem großen Pythagoreischen Comma **); — Versuche, wozu die Natur selbst führt und welche alle Nationen, die Musik als Wissenschaft trieben, durchgehen musten, um ein vollständiges System zu erhalten. Folgende Uebersicht wird es deutlicher machen:

Assy-

*) im Verhältniß von 1 : 3. 9. 27. u. s. w.

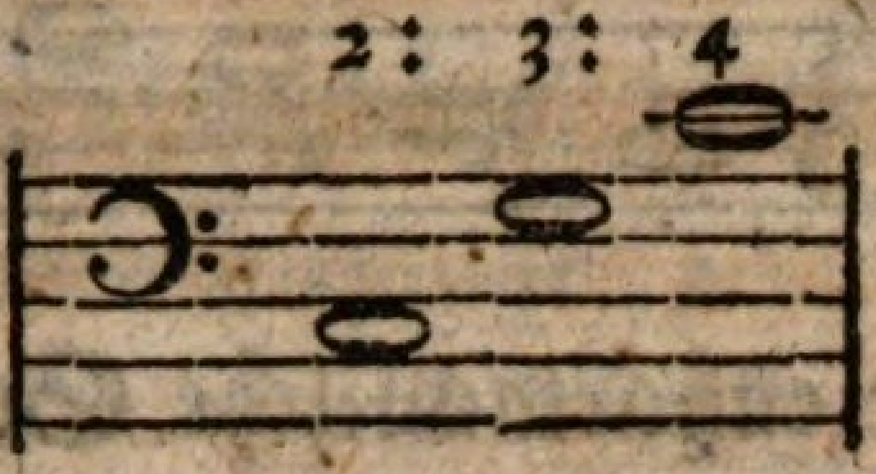
**) oder das Verhältniß von 524288 zu 531441.

Assyrisches Dychordon

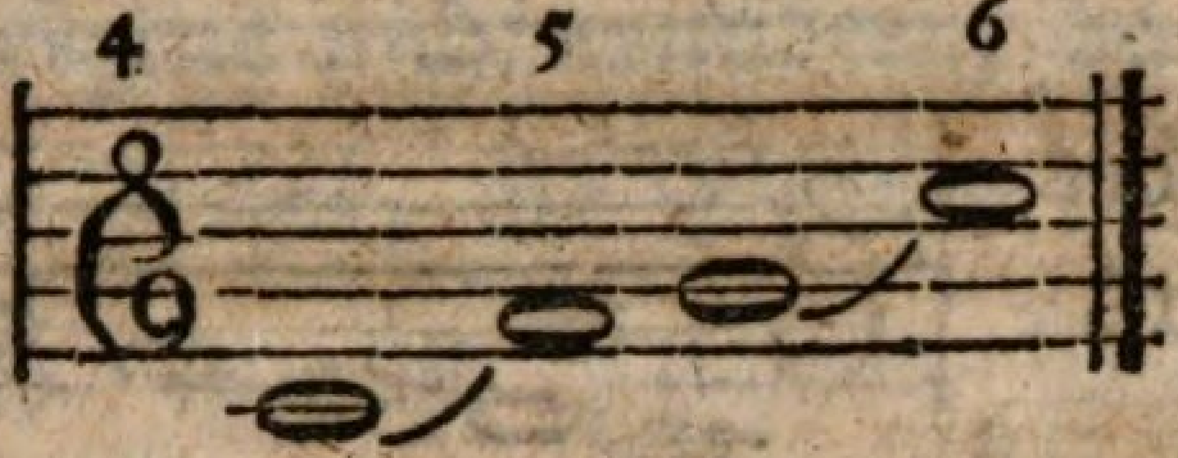


die Zahlen beziehen sich auf das arithmetische Verhältniß:

Trychordon der Babilonier u. Araber.



Egyptische oder Merkurs Leyer



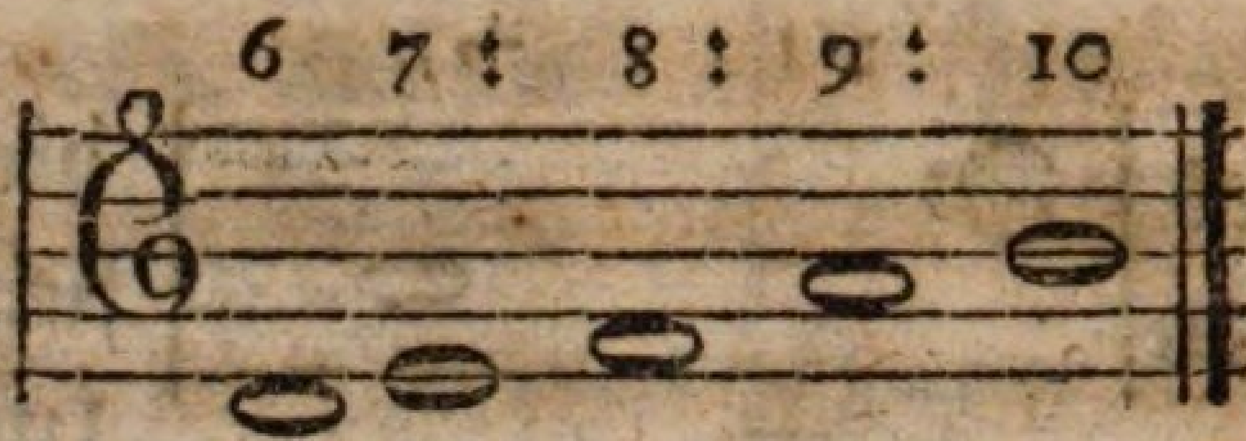
*)

Pen=

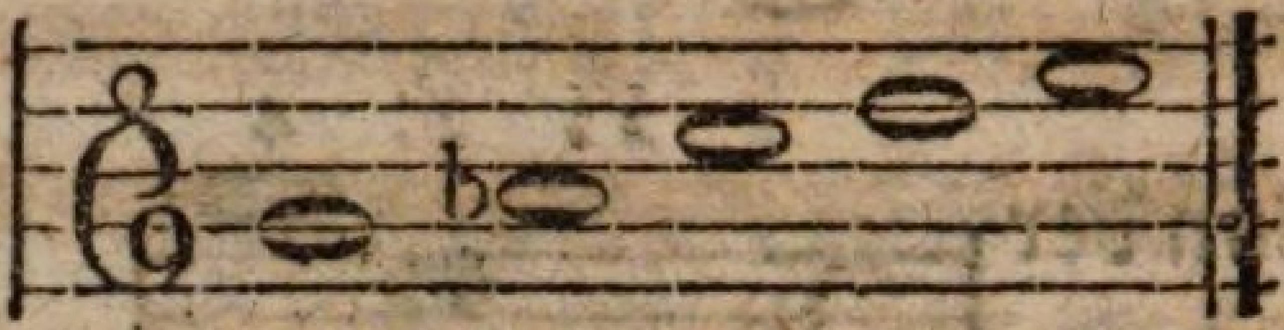
*) Verschieden hievon, aber der natürlichen Ordnung gemäßer beschreibt Briennius die Stimmung der Egyptischen Leyer: s. Bryennius Harmonicorum L. I. Sect. I. p. 362. Edit. Wallis. "Ex quatuor sonis tetrachordi Systematis duo graves erant. Alter altero gravior, atque ex acutis similiter alter altero acutior: welches mit den Zahlen 1. 2. 3. 4. oder Grundtone; 8tave 5. u. 4te übereinkömmt.

4.	Nete	sonus acutissimus.
3.	Paranete	acutior.
2.	Parypate	gravior.
1.	Hypate	gravissimus.

Pentachord Tonleiter der Chinesen und Schottländer

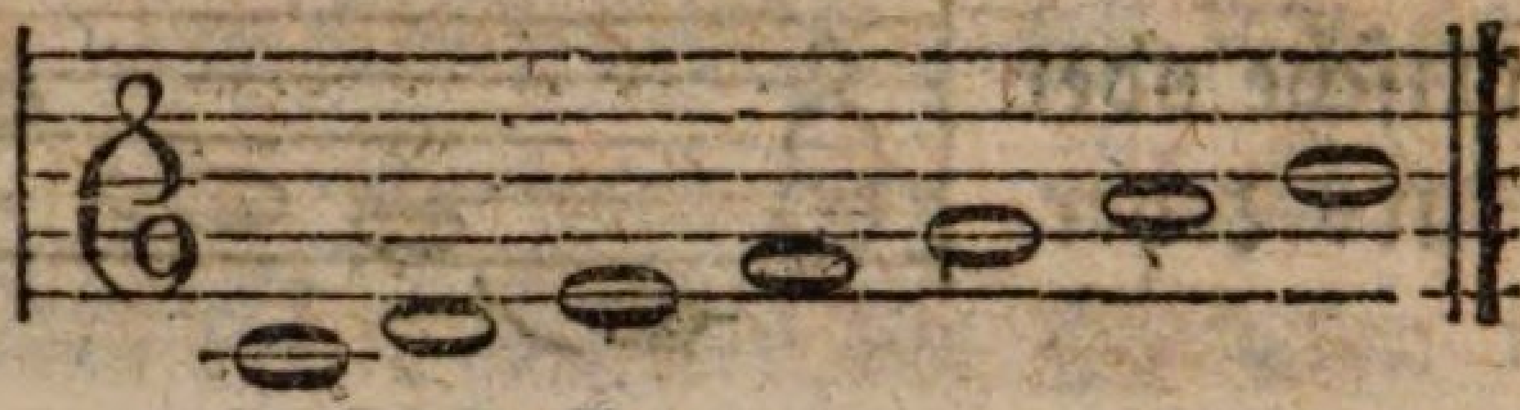


oder nach ihrer eigentl. Gestalt

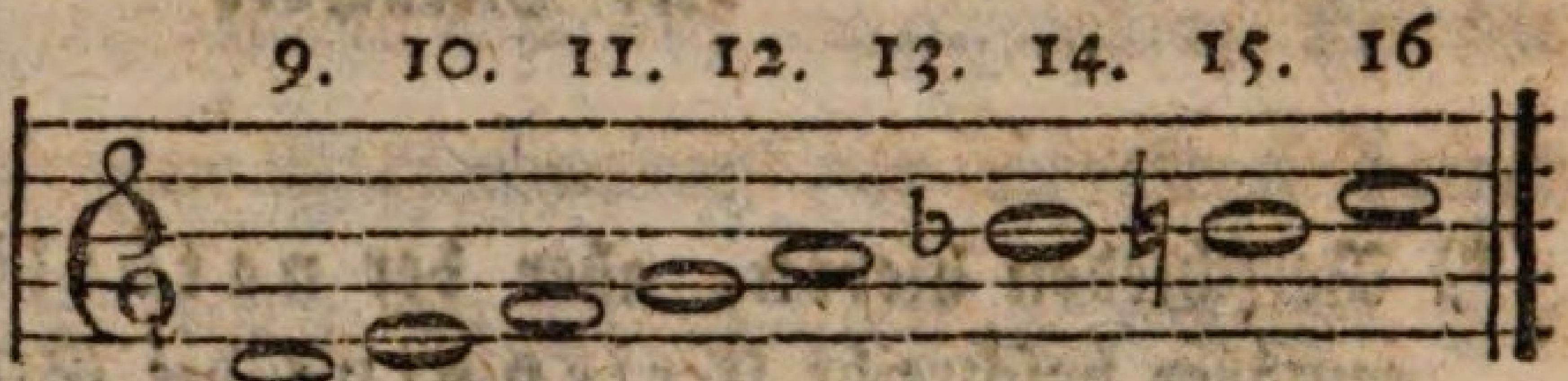


womit auch die alte enharmonische Scale des Olympus übereinkömmt.

Hexachord des Terpanders



Octochord des Pythagoras



woraus endlich das vollständige System oder Dyagramma des Ptolomäus von vier 8ven entstanden.

So unwichtig einzelne Tonleitern an sich selbst scheinen, sind sie gleichwohl bemerkungswerth, indem sie die wahren Elemente, der Volksmelodien enthalten; jede Nation behält hierin sowohl, als in der Sprache ihren eigenthümlichen Charakter bei; So wie nun Alphabete, Idiome, Dialekte den Charakter der Sprachen bestimmen, so Melodie die Musik. — Harmonie ist etwas Allgemeines — und positives; sie ist physischen unabänderlichen Gesetzen unterworfen. — Die Verschieden-

denheit, der eigenthümliche Charakter einer Volks-Musik hingegen ist in ihrer angewohnten Gesangsweise — zu suchen, und — diese sind meistens so verschieden, als ihre Denk- und Lebensart; ändern ja selbst Singvögel in verschiedenen Ländern ihre Schläge und Gesänge *).

Die frühe Cultur der Musik bei den Chinesen darf uns übrigens nicht wundern, da wir wissen, daß in den ersten Zeiten, als Europa noch im Dunkel der Barbarey lag, am Indus, Ganges und gel-

*) Kant in seiner Antropologie wirft bei Anführung dieses Factums die Frage auf, woher bey Vögeln überhaupt wohl der erste Gesang hergekommen seyn möge, und führt eine Hypothese Linne'es an, die — wenigstens als sinnreich erdacht — hier eine Stelle verdient. Man kann (sagt er) mit dem Ritter Linne' für die Archäologie der Natur die Hypothese annehmen: daß aus dem allgemeinen Meer, welches die ganze Erde bedeckte, zuerst eine Insel unter dem Aequator, als ein Berg hervorgekommen, auf welchem alle klimatische Stufen der Wärme, von der des heißen am niedrigen Ufer desselben, bis zur arktischen Kälte auf seinem Gipfel, sammt denen ihnen angemessenen Pflanzen und Thieren, nach und nach entstanden; daß, was die Vögel aller Art betrift, die Singvögel den angebohrnen Organlaut so vielerlei verschiedener Stimmen nachahmten, und jede, so viel ihre Kehle es verstattete, mit der andern verbanden, wodurch eine jede Species sich ihren bestimmten Gesang machte, den nachher einer dem andern durch Belehrung (gleich einer Tradition) beybrachte; wie man auch sieht, daß Finken und Nachtigallen in verschieden Ländern auch einige Verschiedenheit in ihren Schlägen anbringen.

gelben Flusse Künste und Wissenschaften blühten; wenn dieselben auch nicht von dort herüber nach Egypten gewandert sind, so ist doch eine sehr frühzeitige Mittheilung zwischen den Bewohnern der zwey Gegenden nicht abzuleugnen. Die Uebereinstimmung der Chinesischen Scala mit der Schottischen ist schwer zu erforschen; ohne sich ins Dunkel Mythischer Ueberlieferungen oder gewagter Geschichts-Hypothesen zu verliehren, um so mehr, als auch der blose Zufall geben kann, daß Völker in der grösten Entfernung ohne die geringste Mittheilung auf ein und dieselbe Erfindung fallen können. Die Tonleitern der Hyndos, welche sich aus den ältesten Zeiten bei diesem Volke erhalten haben, werde ich bei der Herausgabe der Abhandlung des Hr. Jones über die Musik der Indier näher zu erläutern suchen. Ich bemerke hier nur daß die Musik wahrscheinlich schon zu einer Wissenschaft bei ihnen ausgebildet war, ehe sie zu den Griechen kam. Diese waren überhaupt keine Erfinder der Künste und wissenschaftlichen Kenntnisse, Sprache, Schrift und Tonkunst kam ihnen durch fremde Einwanderungen, theils aus Egypten und Phönizien, theils durch Orpheus und andere Völkerzüge aus dem nördlichen und südlichen Asien zu. Desto schöner pflegten und bildeten sie dagegen ihrem sanften Klima und geistvollem Charakter gemäß, die zarten Pflanzen

zen der Poesie, Tanzkunst und Musik aus. Die wenigen Bruchstücke, so sie von fremden in der Tonwissenschaft schon gebildeten Völkern erhielten, waren hinreichend, die bezauberndste Effekte auf ihre einfachen Seelen zu bewirken; bis Pythagoras zuerst die Musik in ein vollständiges System brachte. Diesem großen Manne hat die Tonkunst ihre wichtigsten Entdeckungen zu verdanken; selbst die Erfindung und den Gebrauch des Monochords *). Durch seinen Tod und die Zerstörung des Pythagoreischen Ordens gieng mit seiner geheimen Lehre auch vieles für die Tonkunst verlohren. Die spätern Harmonisten wichen von seinen einfachen Principien ab, verstunden sie nur zum Theil, oder gaben ihnen eine falsche Anwendung. Dieses ist wahrscheinlich auch der Fall des Aristopens gewesen, der sein Tonsystem zwar ebenfalls auf Zahlen und Berechnung gründete, aber mehr das Ohr, als die Regel der Canonik oder Abmessung des Monochords zum Richter annahm. (Denn sagt er S. 33 seiner Elemente) „Die Größe der „Intervallen müsse man mit dem Ge„hör messen, die Würkungen oder Ei„genschaften derselben mit dem Ver„stande, der Geometer habe die Sinne „nicht

*) Bei einer andren Gelegenheit werde Ich nähere Bemerkungen über sein Ton-System mittheilen.

„nicht nöthig, dem Musiker hingegen „sey die Feinheit des Gehörs unentbehrlich." Die Wahrheit scheint auch hier wie in den meisten Schulstreiten, in der Mitte zu liegen; denn ist auch wie Pythagoras behauptet, der messende und abstrahirende Verstand allein geeignet, die Regel zu bestimmen, so geziemt dagegen dem Gehör vorzüglich aber dem Geschmack die Anwendung und Auswahl der brauchbarsten Intervallen. Diesen Mittelweg schlug in der Folge Ptolomäus mit dem glücklichsten Erfolge ein, indem auch itzt noch seine Abtheilung der Scale (Diatonum intensum) die beste ist. Obschon es den Griechen noch ein Rätzel war, daß jede Saite, und wahrscheinlich jeder Tonfähige Körper die *dryas* oder dreifache Grund-Kraft in sich enthalte, und beym jedesmahligen Anschlage mit errege; nahmen sie doch den Grund-Ton oder das Eins als die ursprüngliche Wesenheit und Urquelle aller Töne an! Sie setzten drey ursprüngliche vollkommene Consonanzen fest, die 8tave, 5te und Quarte, oder Diapason, Diapente und Diatessaron, davon der Diapason als der reinste und einfachste, zugleich der Umfang aller Intervallen sey, nach welchem wie in einem Zirkel, dieselben Töne nur erhöht wieder vorkämen. Diese vollkommenen Consonanzen nahmen

sie

sie zwar nicht in dem Sinne, in dem sie uns itzt gelten; d. h. zugleich im harmonischen Verstande, sondern blos in der Anwendung der Melodie oder der Fortschreitung: ihnen war Harmonie blos eine Wissenschaft der hohen oder tiefen Töne, allein sie betrachteten sie doch als die reinsten Bestandtheile, und gründeten die ganze Musik auf dieselben einfachen Verhältnisse die sie als Elemente aller erschaffenen Wesen ansahen *). Ihnen war das Verhältniß von drei und sieben so unentbehrlich, daß sie die Zahlen wie den Lauf der Gestirne, die Eintheilung des Jahres, der Monden, der Wochen, darnach berechneten, und wie ließe sich auch eine einfachere Zeitrechnung finden, als jene, so die Natur selbst, zur Grenze und zum Umfang aller geschaffenen Wesen gesetzt hat.

Die

*) Etenim (sagt Plutarch im 3ten Buch der Musik) motus rerum et stellarum circuitus, Pythagoras, Archyta, Plato etc. sine musica neque fieri neque constare affirmabant: omnia enim a Deo secundum harmoniam fuisse instituta, so sagt Athenus Deiipnosophiston, Buch XI. C. 8. „Pythagoras samius tam inclytus philosophus, non perfunctorie operam impendit musicae, qui Naturam universi, musicis rationibus fabricatam fuisse demonstrat; atque adeo in totum prisca Graecorum sapientia fuit addictissima."

Die Harmonie der Sphären so unhörbar sie sinnlichen Ohren ist, muß mehr als ein Traum seyn, denn alle Bewegung der Weltkörper ist gesetzlich, und geschieht nach Maaß und Zahlen. Die Verwandtschaft der irrdischen Musik mit der übersinnlichen oder himmlischen ist also darinn gegründet, daß beide nach denselben Grundgesetzen fortschreiten. Von diesen Gesetzen sind, wie wir aus Meiboms Sammlung der harmonischen Schriftsteller sehen, alle griechische Tonlehrer ausgegangen; selbst ehe man die Fortschreitung der Töne und ihre Verhältnisse unter gewisse Regeln brachte, war der erste kunstlose Gebrauch der Lyra bei den Griechen, die reinste Ausübung davon.

Lange ehe Orpheus die siebensaitige Leyer berührte, wie Virgil ihn beschreibt:

„Auch der Thracierbard' in lang' hinwallender Kleidung,
„Tönt zum gemessenen Liede die siebenhallige Leyer,
„Bald mit dem Finger und bald mit dem Elfenbeine sie rührend *).

war die viersaitige Lyra schon im Gebrauche, und zwar so, daß die tiefste gegen die höchste Saite, die

*) Aeneis VI. Gesang nach Vossens Uebersetzung.

die Octave, gegen die 2te die Quarte, und gegen die 3te die 5te angab: das heißt nach unserem System: die Töne *C. F, G, c.* oder nach der ältesten Stimmung A -- D. E -- A, welches das Verhältniß einer Oktave, zweyer Quinten, und zweyer Quarten macht: das reinste, was sich an sich selbst, und als Begleitung der Stimme denken läßt *). Ob Mercur, oder wer sonst der Erfinder davon sey, — immer war es ein weises Symbol der alten Fabel, diese Erfindung einem Gotte zuzueignen, indem die ersten Gesetze der Bewegung so einfach dadurch ausgedrückt werden, und die spätere Vervollkommnung des Tonsystems nichts als eine Entwickelung davon war. Die nachherige Vermehrung des Tonsystems war nicht sowohl eine Erfindung: (indem außer dem Bezirk der Oktave oder des

Dia:

*) Die Erfindung der Lyra wird dem Merkurius zugeschrieben; und man sagt, er habe sie mit vier Saiten bespannt, die so gestimmt gewesen, daß die tiefste, gegen die höchste die Octave, gegen die zweyte die Quarte, und gegen die dritte die Quinte angegeben habe. Folglich hätte das erste System aus vier Tönen bestanden, die sich so gegen einander verhalten, wie in unsern System die Töne C, F, G, c.

Siehe Sulzers Theorie der schönen Künste, art. System S. 728.

Diapasons keine neue Töne, sondern nur Wiederhohlungen in der Höhe oder Tiefe der in der 8tave enthaltenen Töne sind;) man that nichts, als die größeren Intervallen, der Quarte und Quinte, oder der beyden Tetrachorde des ältesten Systems mit dazwischengesetzten Tönen auszufüllen; wozu die Stimme an sich selbst leicht den Uebergang fand, bis auf diese Weise der ganze Diapason vollendet war. Wir sehen hieraus, daß die Tonleiter, wie alles Geschaffene, vom großen Eins der Monas oder dem Grundtone ausgehe, sich bis zur Wiederholung dieses Eins (seinem verdoppelten Verhältniß 1. 2. oder die Oktave) entwickele, und in den Verhältnissen der 8tave, Quarte, Quinte und Terzie u. s. w. die Bestandtheile eines jeden Tons zeige. Dies ist das Grundprinzip der harmonischen Wissenschaft, welche späterhin durch die Entdeckung der musikalischen Mitlaute, und die Versuche über die Bewegungen der vibrirenden Saiten so große Fortschritte gemacht hat. — Wäre den Alten dieses harmonische Naturgesetz bekannt gewesen, wie weit hätten sie mit ihrem feinen Gehör und zarten Sinn die Kunst der Harmonie nicht bringen können; allein dem Jahrhundert, das einen Newton, einen Haley, einen Bernouille gebahr, war es vorbehalten, dieses Geheimniß der

Ton-

Tonwissenschaft aufzudecken, welches eine eben so große Veränderung in ihr bewirkte, als die Licht-Theorie von Neuton und Euler auf die Lehre und den Gebrauch der Farben, oder die Entdekkung der Elektricität in der Physik.

Man darf sich nicht wundern, daß die Alten, obgleich im Besitz der Grundgesetze der harmonischen Wissenschaft, dennoch wenig oder fast keine Kenntniß der vielstimmigen Musik hatten, wenn man bedenkt, daß ihr Gebrauch der Consonanzen so beschränkt war, und sie die Terz als Dissonanz ansahen, welches vermöge ihres Temperatur-Systems nicht anders seyn konnte; da ihre großen und kleinen Terzen eine so scharfe Stimmung hatten, daß sie nothwendig dem Gehör widrig und dissonirend klingen musten *): indem sie nach ihrer Tonberechnung den kleinen Terzen das Verhältniß von $\frac{27}{32}$ den großen das von $\frac{64}{81}$ gaben, da hingegen in unserm System die kleinen Terzen anstatt $\frac{27}{32}$ auf $\frac{5}{6}$ und die reinen großen statt $\frac{64}{81}$ auf $\frac{4}{5}$ temperirt sind. Freylich hatten die Alten einige Töne mehr die in dem neuen System verlohren gegangen, auch waren

ihre

*) „Wir gebrauchen (sagt Aristoxenus: Buch I. p. 20. Edit. Meibomii) in der Melodie mehrere Intervallen tiefer als die Quarte, die aber alle dissonirend sind."

ihre Quarten und Quinten alle durchaus rein, da im neuern System manche Töne keine reinen Quinten erhalten können, z. B. *D. h.* so wie a keine reine Quarte; dagegen hatten sie das Mangelhafte, daß sie die Quarte oder den Diatessaron als bloße reine Consonanz behandelten, welches ihren Gebrauch nothwendig sehr beschränkt, da sie hingegen nach der neuern Theorie zugleich und mehrentheils als Dissonanz behandelt wird.

Der Streit über die Quarte, so wie über den Gebrauch und die Anwendung der Consonanz und der alten Tonarten füllt alle musikalische Theorien des Mittelalters bis auf Zarlino, dem Stifter einer bessern Methode, mit schwülstigen Zänkereien und Wortspielen. Sie hatten die alten Systeme und Terminologie beibehalten, mußten aber bei veränderter Sprache und Zweck der Musik nothwendig andere Anwendungen davon machen, daher man bei Durchlesung der musikalischen Theorien des Mittelalters, in einem Meere von Dunkelheit und scholastischen Determinationen wadet, deren Kenntniß keinen andern Nutzen gewährt, als zu sehen, wie durch die trüben Wolken des scholastischen Mönchgesanges dennoch die reinen ewigen Grundgesetze der Harmonie durchschimmern, wie selbst in den rohen Anfängen der vielstimmigen

gen Musik, die Anwendung jenes ersten Grundgesetzes liege: daß jeder Ton sich in seine harmonischen Mitlaute auflöse, und hierinn der Ursprung der ganzen Harmonie liege. In Lebeufs *Traité historique et practique sur le Chant ecclesiastique* wird behauptet, man finde die Spuren des vielstimmigen Gesangs erst gegen Ende des XIIten Jahrhunderts. — Allein die vom Abt Gerbert gesammelten musikalischen Schriftsteller des medii Ævi beweisen, daß man seinen Gebrauch etwas höher hinaufsetzen müsse: indem er schon im 10ten Jahrhundert in England von dem Bischof Dunstan eingeführt worden *), und Abt Gerbert den Mönch Huebald (der ebenfalls im 10ten Jahrhundert lebte) als den ersten Schriftsteller über die mehrstimmige Musik anführt *).

Eine

*) Gerbert sagt hierüber in der Vorrede des ersten Bandes: „Huebaldus monachus elnonensis primus est inter om- nes antiquos (dieses ist wohl noch eine Frage?) tam Grae- cos, quam Latinos, qui aliquid scripserit de musica polyphona, quam harmonicam vocamus, ex concen- tu plurium vocum ac diversarum consonantium; sed melothetis nostris stomachum moverem, si iis hic ali- quid adderem, quae hac de re jam ex Huebaldo excerpta dedi, lib. III. c. I. de cantu et musica sacra. Ejuscemodi nimirum Huebaldi in hanc rem sunt praecepta immediata consonantiarum Quartae,

Quin-

Eine trefliche Schilderung des Zustandes der Musik und ihrer almähligen Verbesserung im 5ten und 6ten Jahrhundert giebt Eichhorn in der Geschichte der Cultur des neuern Europa. 2r Th. S. 169. da sie in gedrängter Kürze ein Gemählde der Wiederauflebung der Tonkunst in diesem finstern Zeitalter enthält, so will ich die Stelle hier einrücken:

„Unter den freyen Künsten stand die Musik oben an, weil Gregor der Große am Ende des sechsten, und im Anfang des siebenten Jahrhunderts den Kirchengesang zu einem wesentlichen Stücke des Gottesdienstes gemacht hatte. Man forderte von jedem Geistlichen die Kunst zu singen, als eine so nothwendige Bedingung zu einem Kirchenamt, daß Rabanus Maurus behauptete, man könne ohne Musik weder Priester noch Lehrer der Philosophie und Theologie werden, und daß es für einen Geistlichen für eine eben so große Schande gehalten wurde, von der Musik nichts zu verstehen, als es itzt einem Manne von Erziehung wäre, nicht lesen und schreiben zu können a).

In

Quintae et Octavae consecutione, quam musurgi nostri omnino exclusam ex concentu harmonico volunt: dum e contra Huebaldus totum artificium Diaphoniae suae, ut vocat, seu organi in mera pura consonantiarum perfectarum consecutione ponit."

a) Gerbert de cantu sacro T. II. p. 68.

In allen Schulen ward daher im Singen, auch wohl in der Instrumentalmusik Unterricht ertheilt; und die gesammte Klerisey widmete sich der Singkunst mit dem größten Eifer, oft mit Vernachläßigung der ernsthaften Studien, und doch brachten es darin wenige zu einiger Vollkommenheit. Denn sie war vor der Erfindung der Noten so schwer, daß man mit ihrer Erlernung meist zehn volle Jahre hinbrachte; daher jeder, der sie in einiger Vollkommenheit erlernte, vor allen übrigen Gelehrten geschätzt wurde. Eben darum wird von allen Gelehrten angeführt, und zuweilen durch einen Beynamen bemerklich gemacht, ob sie sich im Gesang oder auf einem Instrument ausgezeichnet haben."

Beim Unterricht in der Musik hielt man sich außer den Lehrbüchern des Quadriviums an die Anweisungen, die Gregor der Große, Beda, Alcuin und die musikalischen Schriftsteller eines jeden Landes, die besonders im neunten und zehnten Jahrhundert zahlreich waren b), geschrieben haben: doch bildete der Klosterunterricht selten ohne römische Sangmeister vollkommene Sänger.

Rom

b) Fabricius in bibl. lat. T. J. C. v. Berno giebt ein Verzeichniß der Schriftsteller, die über Musik und Kirchengesang geschrieben haben.

Rom ward immer für den Sitz der besten Sangmeister und der römische Gesang für den vollkommensten angesehen. Man reißte daher häufig nach Rom, um sich dort in der Singkunst, wie auf der hohen Schule der Musikkenner, auszubilden; Bischöfe und Aebte ließen oft mit großen Kosten Römische Sangmeister kommen, um den verfallenen Kirchengesang in ihren Abteyen und Klöstern wieder herzustellen, und die Singschulen wurden immer die berühmtesten, welchen ein Römischer Mönch als Sangmeister vorstand *).

Erst durch Guido von Arezzo, einen Benediktiner im Kloster zu Pomposa im Ferrarischen, ward die Singkunst etwas leichter **). Bis auf ihn

*) Belege hiezu liefert jedes Jahrhundert des Mittelalters. Benedikt, Bischof von York und Stifter des Klosters Weremouth, ließ Sänger aus Rom kommen, wodurch sein Kloster die allgemeine Singschule von Nordengland wurde. Der Streit über die Vorzüge des fränkischen und römischen Gesangs zur Zeit Karls des Großen, ward zum Vortheil des römischen entschieden und der fränkische seit 786 durch römische Sangmeister verbessert. Notker Balbulus (st. 912) und Berno Abt von Reichenau (st. 1048) verbesserten den Gesang ihrer Gegend nach der römischen Sangweise.

**) Muratorii antiq. ital. T. III. p. 876. Jac. Adelungs Anleitung zur musikal. Gelahrtheit S. 199 ff. (Dresden und Leipz. 1783. 8.) Sulzers Theorie der schönen Künste, S. VV. Noten, Musik und Solmisation, C. G. Heinrichs deutsche Reichsgeschichte Th. II. S. 519.

ihn brauchte man die Buchstaben des Alphabets, die man über die Sylben setzte, zur Bezeichnung der Töne, wie man es von den Alten, den Griechen und Römern geerbt hatte. Die Buchstaben zeigten aber nur die Höhe und Tiefe der Töne an, und ihre Dauer wurde blos durch die Länge und Kürze der Sylben, über welche sie gesetzt waren, sehr unvollkommen bestimmt; nun erfand Guido im Jahre 1028 das Liniensystem und die Solmisation mit sechs Sylben. Auf verschiedene Linien, die er über den Text zog, setzte er Punkte statt der Buchstaben; jeder Punkt zeigte den Ton an, und die Höhe der Linie, worauf der Punkt stand, bestimmte die Höhe des Tones (aber ohne durch einen Unterschied in den Punkten die Dauer oder Geltung der Noten anzugeben, welches erst der Pariser Chorherr Johann de Muris (oder Mürs) zur Vollendung dieser Erfindung im vierzehnten Jahrhunderte hinzuthat). Statt der griechischen Benennung der Töne, nahm er lateinische an und verfertigte eine Tonleiter von 22 diatonischen Tönen. Die Tonleiter der Griechen, die in lauter Quarten oder Tetrachorden zergliedert war, verließ er, und setzte sein ganzes System von 22 Tönen aus sieben Heptachorden zusammen. Zu den musikalischen Sylben wählte er die Sylben ut re mi fa sol la, nach welchen die Schüler

solfeggiren mußten a). Guidos neues musikalisches System verbreitete sich wegen seiner Erleichterung des Unterrichts im Singen in kurzer Zeit durch das ganze westliche Europa; nach Teutschland brachte er es selbst und seine Schüler trugen es noch vor dem Ende des eilften Jahrhunderts nach Frankreich. Seitdem lernte ein Knabe in wenigen Monathen von der Musik, was sonst der Mann kaum in zehn Jahren lernte; die Kirchenmusik erhielt eine größere Zahl von guten Sängern, und da um dieselbe Zeit der Gebrauch der Orgeln beim Gesang allgemeiner wurde, einen neuen Schwung; durch

a) Die Töne giengen von G bis ee. Die musikalischen Sylben wählte Guido von den Anfangssylben des von Paul Diakonus verfertigten Hymnus auf den h. Johannes.

Ut queant laxis resonare fibris
Mira gestorum famuli tuorum
Solve polluti labiis reatum
Sancte Johannes.

Sigebertus Gemblacensis de S. E. c. 144. et. in Chron. ad an. 10[illegible]8. Guido Aretinus monachus post omnes pene musicos in ecclesia claruit, in hoc prioribus praeferendus, quod ignotos cantus etiam pueri et puellae facilius discant vel doceantur per ejus regulam, quam per vocem magistri, aut per usum alicujus instrumenti, dummodo sex litteris vel syllabis modulatim appositis voces, quas solas regulariter musica recipit: hisque vocibus per flexuras digitorum laevae manus distinctis, per integrum diapason se oculis et auribus ingerunt intentae et remissae elevationes vel depositiones earundem vocum.

durch die vermehrte Liebe zur Kirchenmusik ward die Liturgie erweitert, für welche eine Menge neuer Officien und für die alten neue Theile zur Ehre Gottes und der Heiligen verfertigt wurden; endlich mit der Erweiterung der heiligen Officien, stieg die Mannichfaltigkeit des Kirchenritus und die äußere Pracht des Gottesdienstes. Je mehr man im neunten und zehnten Jahrhundert über die Musik geschrieben hatte, desto weniger schrieb man jetzt darüber; aber dafür übte man sie desto stärker." — so weit Eichhorn. — Der vielstimmige Gesang entstand daher, daß man auf gewisse Stellen der Lieder besonders am Ende zwey Stimmen, die sonst im Unisonus oder 8taven-weise giengen andere harmonische Verhältnisse zusammen hören ließ *), welches man *discantare* oder *biscantare* nannte, wie Johann de Muris sagt; discantat, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis unus fiat, non unitate simplicitatis dulcis, concordisque mixtionis unione. Man nannte es auch *organizare in duplo vel triplo*, davon Guido im *Micrologo* Kap. 18 sagt: „Diophonia vocum disjunctionem sonat, quam nos *organum* vocamus, cum disjunctae abinvicem voces concorditer dissonant et dissonanter concordant. Wie sehr nun der viel-

*) s. Sulzer, im Artikel: vielstimmig.

vielstimmige Gesang, der in der neuen Musik so viele Reitze gewährt, in seinem Ursprunge die Spuren des trüben Zeitalters, in dem er aufkam, an sich trägt, das beweißt die Erklärung, welche einer seiner Erfinder Huebald davon giebt:

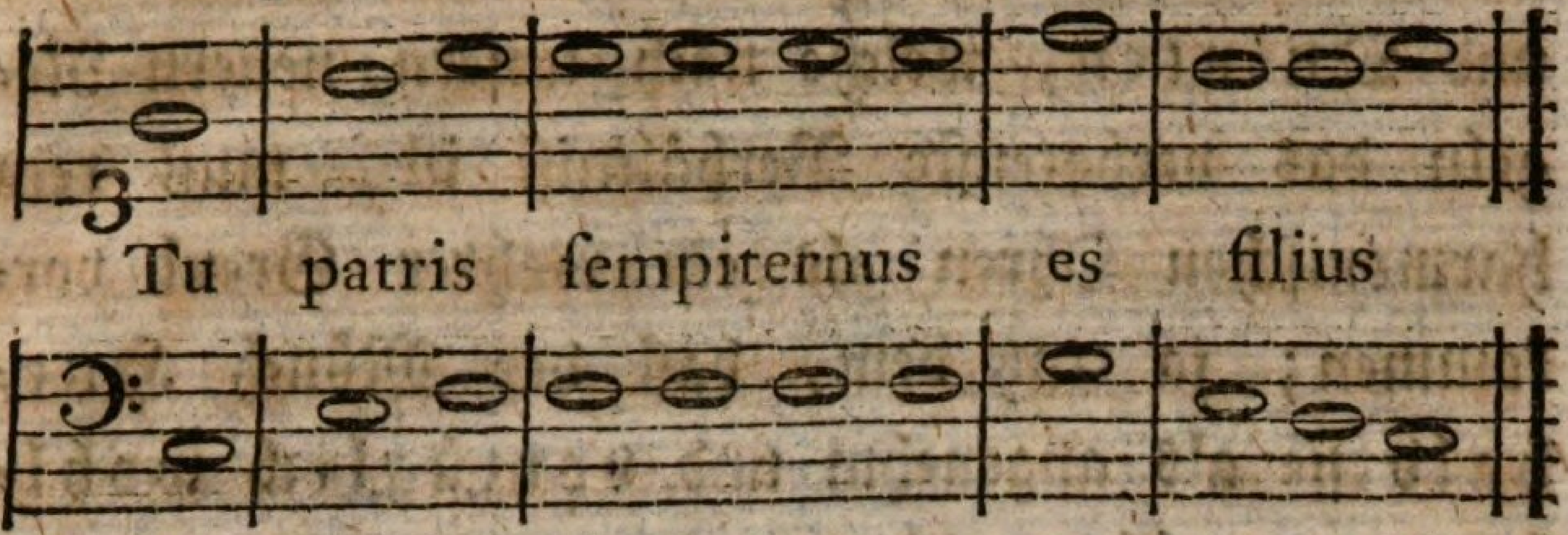
Nunc id (sagt er im Enchiridio Cap. B. de proprietate symphoniarum) quo proprie symphoniae dicuntur et sunt, id est: qualiter eaedem voces se in unum canendo habeant, prosequamur: haec namque est, quam diaphoniam cantilenam, vel assuete *organum* nuncupamus, dicta autem *diaphonia*, quod non uniformi canore constat, sed concentu concorditer dissono: quod licet omnium symphoniarum est commune, in *diatessaron* (*quartae*) ac *diapente* hoc nomen obtinuit *).

Beyspiele eines solchen symphonen Gesanges finden wir im Gerbert mehrere. Z. B.

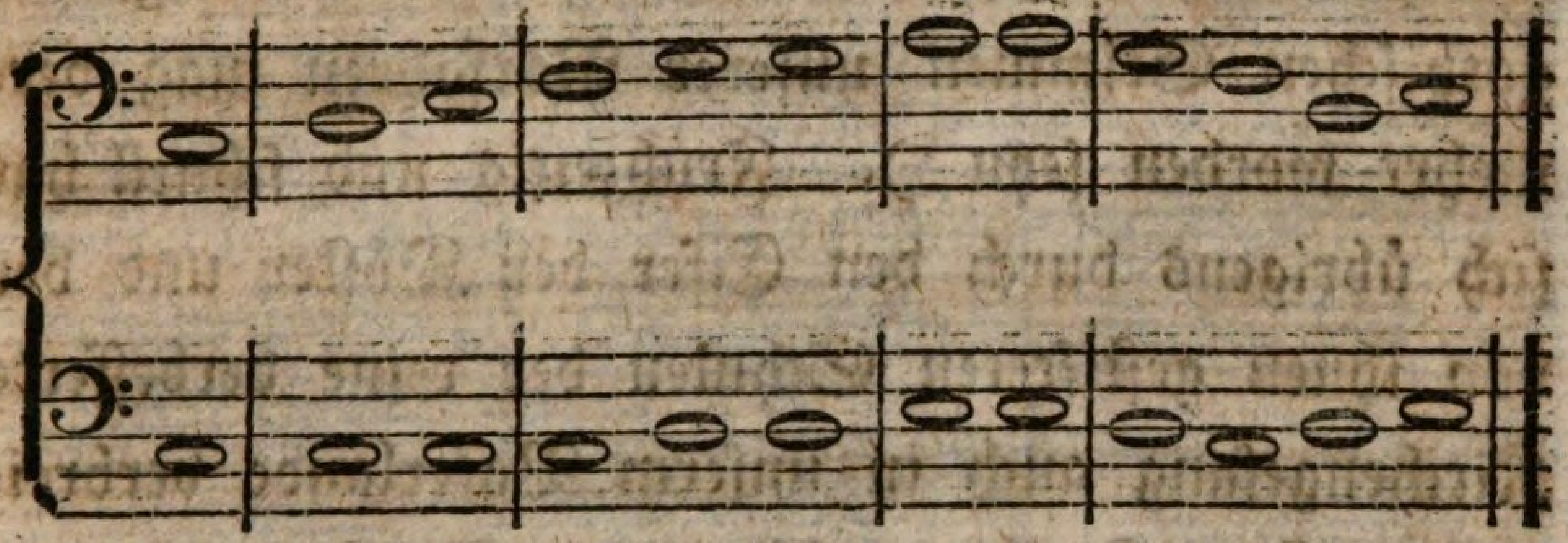
*) s. Gerbertus de cantu et musica sacra T. II. p. 108.

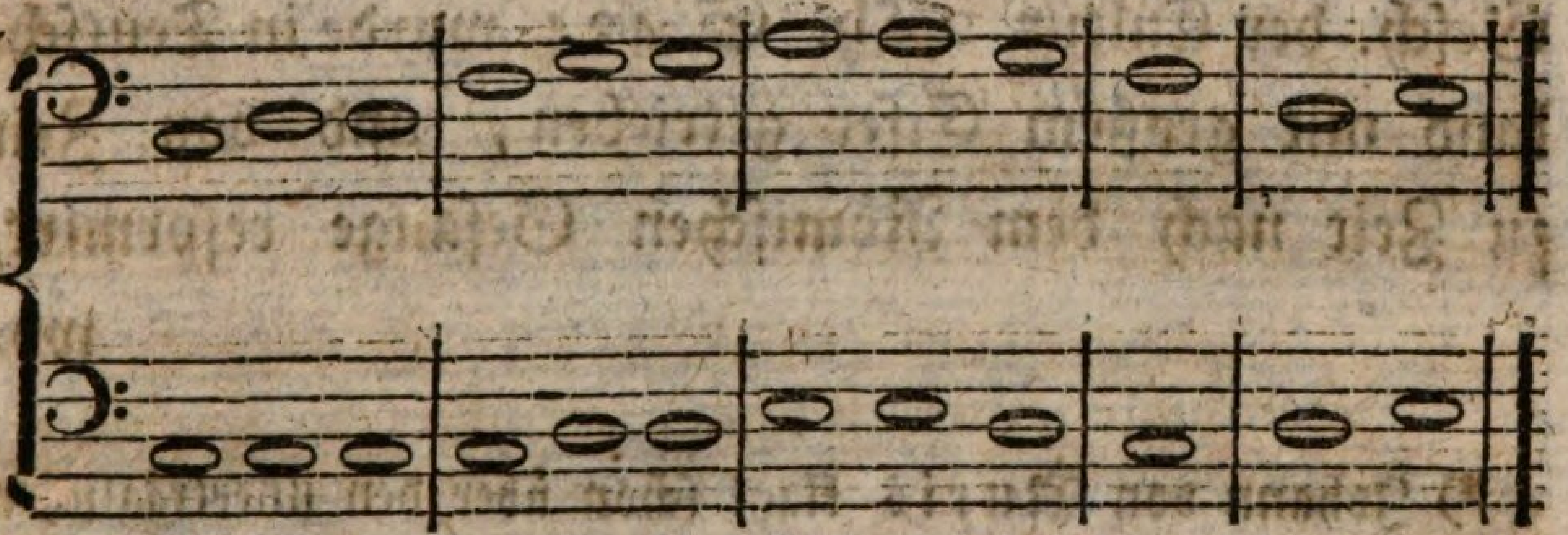
Organ:

Organ:



oder mit liegendem Baß, während der Discant steigt, oder fällt:





Diese

Diese fortgehende Reihe vollkommener Quarten und Quinten, welche nach unsern neuern Regeln das verbotenste Verhältniß ist, muß rein harmonischen Ohren als ein wahrer Greul vorkommen; ja troß dem, daß der Mönch Huebald sie als angenehm und vorzüglich wohllautend rühmt, schienen sie doch selbst dem rauheren Gefühle des damaligen Zeitalters zu hart, welches noch durch den barbarischen Vortrag der gothischen Stimmen unserer Vorfahren mag vermehrt worden seyn *). Frühzeitig und schnell hat sich übrigens durch den Eifer der Klöster und der von ihnen gestifteten Schulen der reine verbesserte Kirchengesang auch in unserm Vaterlande verbreitet. Die Kirchenmusik, sagt Eichhorn in der Gesch. der Cultur 2 Th. S. 434 wurde in Teutschland mit großem Eifer getrieben, und von Zeit zu Zeit nach dem Römischen Gesange reformirt, wo-

*) Johann von Muris klagt schon über den unerträglichen Mißlaut des sogenannten dis oder biscants; heu proh dolor! his temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Iste est, inquiunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti consonantiis, offendunt ii intellectum eorum, qui tales defectus agnoscunt, offendunt sensum: nam inducere cum deberent delectationem, adducunt tristitiam — — O si antiqui periti musicae doctores tales audissent discantare, quid dixissent, quid fecissent — — Jo. de Muris apud Gerbert, de cantu et mus. Sac. E. III. c. 1.

woben einige im Mittelalter vorzüglich geschätzte Schriften entstanden sind. Notker Balbulus zu St. Gallen (st. 912) verbesserte die Kirchenmusik nach der Römischen Singart, und gab durch seine Erklärung der Buchstaben, die man zur Bezeichnung der Töne im Gesang auf Linien setzte eine Anweisung für sich selbst singen zu lernen. Berno Abt zu Reichenau (st. 1048) benutzte die Reise, welche er mit dem Kaiser Heinrich nach Italien machte, die Eigenschaften des Römischen Gesanges näher kennen zu lernen, und verbesserte darauf nach diesen Bemerkungen den Gesang und die Gebräuche bey der Messe. Durch beide Reformationen wurde ein neuer Eifer in die Cultur der Kirchenmusik gebracht, durch welche berühmte Meister entstanden, wie Regino von Prüm (st. 915), Hermannus Contractus (st. 1054), Wilhelm Abt zu Hirschau (st. 1091), Siegebert von Gemblours (st. 1012) u. a. gewesen seyn sollen. Selbst an den Erfindungen des berühmten Guido von Arezzo zur Erleichterung des Erlernens und zur Vervollkommnung der Musik nahm Teutschland frühen Antheil, indem der Erzbischof von Bremen, Hermann, den großen Tonkünstler selbst nach Bremen berief, und durch ihn den dasigen Kirchengesang glücklich verbesserte."

In mehreren Römischen Bullen wird dieser *Dis* oder *Biscant* sogar als unschicklich und die Kirche entweihend verboten. *Johannes XXII* per decretum prohibuit, fieri cantum in horis canonicis et in missis cum *discantu triplis*, et *motetis* vulgaribus —

ibidem pag. III.

und noch am Ende des 14ten Jahrhunderts wurde der vielstimmige Gesang (wie Lebeuf, im *Traité historique* et *practique sur le chant ecclesiastique*, und Gerbert beweisen) von vielen für ein Verderbniß des alten ächten Gesanges gehalten. Auch die Musikschrift oder das Notensystem mußte langsame und unvollkommene Versuche durchwandern, bis sie von der Altgriechischen Tablatur, deren man sich selbst in der lateinischen Kirche bis zum 7ten, 8ten Jahrh. und später bediente) zur Vervollkommnung des Linearsystems durch Guido von Arezzo an. 1024 und der Noten statt der Buchstaben durch Johann de Muris kam: wie man sich in Lebeuf, in Gerbert de C. et Music. Sacra. T. II. p. 61. und in Kirchers musurg. Lib. V. c. 1. p. 213 seq. überzeugen kann.

Bei dieser Gelegenheit füge ich ein Fragment eines schönen alten Codicis des XIten Saeculi aus der

der Angelinischen Bibliothek der P. P. Augustiner in Rom bei, von welchem ich durch den sehr gefälligen Bibliothekar besagter Büchersammlung eine Abschrift erhielt. Ich habe es in der Gerbertischen Sammlung nicht gefunden. Die Notenzeichen treffen indessen mit jenen, welche dieser gelehrte Sammler aus dem 7ten, 8ten, 9ten, 10ten und 11ten Jahrh. anführt, völlig überein, und sind die altgriechischen.

Eben so jene des Fragments No. 2. welches mir Hr. Professor Bellermann in Erfurt gütigst mittheilte. Der Text scheint aus einem griechischen Gebetbuche zu seyn.

Wäre unsere Harmonie auf dieser rohen Stufe geblieben, so könnte man mit Recht fragen, ob sie die Musik nicht mehr verdorben, als verbessert habe, und sie mit Rousseau als eine bloße Erfindung der gothischen Barbarei ansehen: allein die damalige Harmonie mit jenen Reitzen verglichen, die sie in späteren Zeiten durch die Wiederhersteller des reinen Gesanges, durch Palestrina, Allegri, Bay, Durante und den Gott der Harmonie, Händel erhielt, erscheint sie in eben dem Verhältniß als jene ersten Bilder des Cimabue, Sciotto und Jacomo

da Fiesole gegen Gemählde von Raphael, Titian und Corregio gehalten! Wenn man die ersten Bilder des Mittelalters ohne Rücksicht auf die Fortschritte der Farbenmahlerey betrachtet, ist man eben so geneigt zu denken, daß die Kunst dadurch mehr verlohren, als gewonnen habe. Man muß aber in den rohen Anfängen der bildenden Künste, mehr das erste Streben der Künstler nach einem ihnen noch verborgenen blos geahndeten Zweck, als das Ideal ihres Kunstwerks betrachten und zugleich die Hindernisse des Zeitalters erwägen, mit denen sie zu kämpfen hatten, sonst beurtheilt man sie aus einem falschen Gesichtspunkte. In dieser Rücksicht sind die ersten Versuche des vielstimmigen Gesanges immer merkwürdig. Wenn wir nach diesem Masstabe die Umstände seiner Entstehung nebst den damahls herrschenden Ideen erwägen, so erklärt sich leicht der natürliche Ursprung seiner ersten Form, und leitet zu folgenden Resultaten:

1) gründete sich die ganze Musik des Mittelalters auf die alte griechische Theorie, worinnen man von keinen anderen Consonanzen als von Oktaven, Quarten und Quinten wuste;

2) war

2) war das Quart- und Quinten-Verhältniß durch die harmonische und arithmetische Theilung der Oktave oder des Diapasons gleichsam heilig und ehrwürdig geworden:

3) hatten sie die alte Fortschreitung durch Tetrachorden oder Quart-Stufen noch nicht abgelegt, und mit der Oktaven-Scale vertauscht,

4) kannten sie noch keine Terzen noch Sexten mithin war ihnen Quint' und Quarte das reinste Verhältniß — was war also natürlicher, als man fand, daß diese Verhältnisse statt nebeneinander und successiv, auch zusammen vereint, oder harmonisch konnten gebraucht werden; anfänglich setzte man sie sogar unvermischt, da der Gebrauch der Dissonanz noch nicht bestimmt und eingeführt war. Die Tonkünstler verfuhren bei diesen ersten Versuchen nicht anders, als die ältesten Mahler, welche, ehe der Gebrauch des Helldunkels, der Mittel-Tinten und der gebrochenen Farben war eingeführt worden, sich nur der einfachen Local-Farben bedienten, und diese roh nebeneinander setzten — ohngefähr so, wie wir es in den Gemählden der Chinesen und anderer alten Völker, welche auf dieser ersten Kunst-Stufe stehen geblieben sind, noch sehen. Ueberhaupt gehen die bildenden Künste, welche

aus

aus einer Quelle entspringen, mithin gleichen Gesetzen unterworfen sind, in Rücksicht ihrer Ausbildung und Veredelung denselben Gang, und dieser richtet sich nach der fortschreitenden Cultur der Nation, bei der sie blühen. So nahm die durch die Griechen nach Europa geflüchtete Musik, bald den trüben melancholischen Geist des Mittelalters an; von den Freudenfesten und Volksschauspielen in die dunkeln Gewölbe der gothischen Kirchen verbannt, wandten sie die zerstreuten Reste der griechischen Musik zum Chorgesang *) an, so entstand bei

*) Obschon der Einfluß der Altgriechischen Musik auf die christlichen Tempel und den Chorgesang sich auf unleugbare Thatsachen gründet; so bin ich gleichwohl mit dem vortrefl. Verfasser der Caecilie in den zerstreuten Blättern 5te Sammlung S. 301 u. s. f. einverstanden, daß der eigentliche Ursprung des christlichen Hymnus oder Choralgesangs (Cantus firmus, wie er späterhin genannt ward,) im Ebräischen Psalmbuch und dem Geist des jüdischen Lobgesangs zu suchen sey; daß die Antiphonie oder der abwechselnde Gesang zwischen Priester und Volk — aus der Einrichtung der Psalmen-Modulationen entstand; daß folglich der einfache Choral mit Strophen und abwechselnden Responsorien, d. h. Fragen und Antworten; — Bitten und Danksagungen der versammelten Gemeinde, die einzige wahre Kirchenmusik sey, welche durch lärmende Instrumental-Begleitung (besonders jene itzt übliche, die ihren Character meistens vom üppigen Theaterstyle erborgt) oder durch

bei einer ohnehin nicht sangbaren Nation das traurig = schleppende Psalmodiren, eine Musik, die an Steifheit und Geschmacklosigkeit den gothischen Gebäuden und Gemählden des Zeitalters glich.

Gegen Ende des 5ten Jahrhunderts entartete sie vollends so sehr, daß der h. Gregor und Ambrosius sich zu einer Reform des Kirchengesangs genöthigt sahen. Vorzüglich ist ersterer als der Vater der verbesserten Kirchenmusik anzusehen; Er stiftete Schulen zur Bildung der Sänger, verbannte den schleppenden falschen Vortrag, erfand neue Melodien, verwarf die unbrauchbaren, und behielt von den alten, nur die einfachsten und schönsten bei — noch tönen die meisten dieser Psalmen, Hymnen und Antiphonen in unsern Kirchen, und werden ewige Muster des wahren Choralstyls bleiben. Was ist erhabener, süßer, und andachtsvoller, als jene Ambrosische Hymnen.

„Deus Creator omnium; —
Veni Creator; —
— — O Lux, aeterna Trinitas; —
— — pange Lingua; —

„Con-

durch Beimischung fremdartiger Theile, Arien, Recitative u. s. f. ihre Anmuth und einfache Würde verliehrt.

„Consors paterni Luminis; — — *)
— — Te Deum Laudamus; und so viele andere. So roh und mangelhaft diese ersten Versuche der erneuerten Kunst auch seyn mögen, so gründen sie sich dennoch auf das reinste Verhältniß, denn die unsern Ohren so widerwärtige Quarten- und Quintenfolgen des Huebalds bestehen gleichwohl aus reinen harmonischen Dreyklängen deren Einklang in jedem Tone nachher entdeckt und als der einzig wahre Grundakkord fest gesetzt wurde.

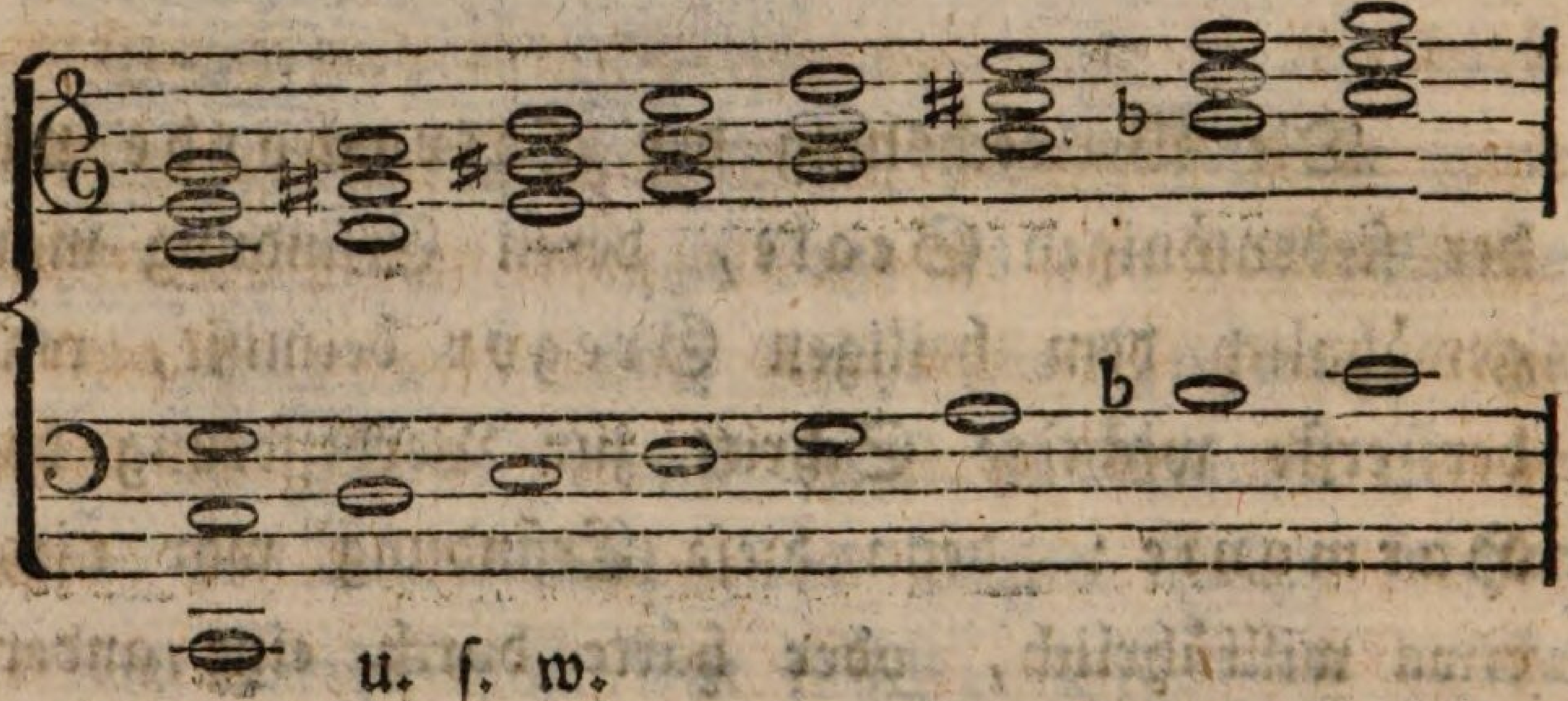
Die Bestimmung des Zusammentönens der Quarte oder Quinte mit dem Grundtone, welche Huebald erfand, war also an sich selbst keine harmonische Sünde; vielmehr gilt die reine Quarte noch heut zu Tage als eine vollkommene Consonanz — noch mehr die Quinte, die nach der Octave das reinste Verhältniß ist. — Nur die Anwendung einer langen Folge solcher reinen Verhältnisse war falsch, und man muste bald ihren widrigen Eindruck auf das Gehör empfinden; welcher theils in der Einförmigkeit gegründet ist, die eine unmittelbar anhaltende Folge reiner Consonanzen bewirkt, — theils

*) s. mehreres hievon in Gerbert: de Cantu Sacro. Tom. I. cap. I. S. 82. et seq.

theils darinn liegt, daß eine gerade Fortschreitung neben einander liegender Octaven, Quinten und Quarten jedesmal die Tonart ändert, und das Gehör ohne Vorbereitung und Uebergänge von einem fremden Gebiete ins andere führt, welches natürlicher Weise hart und unangenehm seyn muß, indem es gegen das erste Gesetz eines ästhetischen Ganzen sündigt, welches, um zu gefallen, Ordnung und Symmetrie der Theile, so wie Mannichfachheit in der Einheit erfordert. Die Natur selbst haßt zu rasche Uebergänge; sie zeigt der Kunst durch den Schmelz ihrer Farben und die Weichheit ihrer Conture, den Pfad den sie zu gehen hat.

Die Verwechslung der Tetrachorde mit der siebentönigen Scale, deren Erfindung man gewöhnlich dem heiligen Gregor beimißt, war der erste wichtige Schritt zur Verbesserung der Harmonie: denn diese Erfindung war nicht etwa willkührlich, oder hätte durch eine andere ersetzt werden können, sie war auf richtige Kenntniß der Tonverhältnisse, auf bestimmte Eintheilung des Monochords gegründet; und ist gewissermaßen das beste, was sich denken läßt, indem es durch das Verhältniß der Consonanzen unter sich selbsten erzeugt wird.

Ihr mußte bald der Gebrauch des Fundamental-Basses, welcher die Wurzel aller Akkorde enthält, und worauf sich die ganze Harmonie gründet, folgen; denn das Gehör, einmal an das Zusammenklingen mehrerer Töne von verschiedenen Verhältnissen gewöhnt, fühlte leicht, daß einem jeden Akkord eine Grundnote zugehöre, und daß diese, als der Ursprung der übrigen, zugleich die reinste seyn müsse. Noch war man aber zu schüchtern und unerfahren, um sich andere als consonirende Fortschreitungen zu erlauben; daher die alten Harmonisten ihre Scale als den Grundbaß eben so vieler Dreyklänge ansahen, als dieselbe Töne hatten.



u. s. w.

Gewöhnlich schreibt man dem Ludwig Viadana, Kapellmeister des Dohms zu Fano, (im J. 1606) die Erfindung des sogenannten Generalbasses zu, (d. h. eines Grundbasses, mit dem zugleich in der Oberstimme die volle Harmonie

monie eines Tonstückes, angeschlagen wird). — Wäre auch Viadana gerade der erste Erfinder nicht gewesen, so mag er doch zuerst einige Regeln zu einer solchen Begleitung gegeben haben, davon man vor ihm nichts wußte.

Vieles zum Gebrauch des mehrstimmigen Gesanges trug auch die Einführung der Orgel in den christlichen Kirchen des Occidents bei; — in diesem Wunderbau voll Stimmen alles Lebenden — die Herder mit Recht der Andacht Organon nennt *), ließ sich zuerst das entzückende Phänomen der Vieltönigkeit im Einklang (oder wie es die französischen Harmonisten nennen, Resonnançe du Corps sonore) in seiner ganzen Stärke und majestätischen Fülle hören. Bald nach Erscheinung der 1sten Orgel, die König Pipin von Constantinopel aus erhielt, wurden unter seinen Nachfolgern, Orgeln in allen Kirchen des fränkischen Reichs, und auch in Teutschland eingeführt (siehe *Fauchet: antiquités de L'église, Livre 6. chap. I.*). Von allen Instrumenten hat die Orgel und nach ihr das Clavier, am meisten zur Vervollkommnung der Harmonie beigetragen; denn hier entdeckten und entwickelten sich alle ihre Reitze von

*) Siehe Herders Legenden S. 360 in den zerstreuten Blättern 6ter Sammlung.

von der einfachsten Choralbegleitung, bis zum erhabenen Contrapunct und der verwickeltsten Fuge; obschon die erste Art der Orgel-Begleitungen unsern verfeinerten Ohren unerträglich seyn würde — man denke sich nur eine langsam schleppende Folge vollkommner Dreyklänge, welches die einzige Begleitung war, die man sich anfänglich erlaubte — gegen die mannichfaltigen, überraschenden Schönheiten, die sich durch den Geist und die Hände eines Sebastian Bachs, Kittels, Voglers, Adambergers dem entzückten Kenner-Ohre darbieten: — aber noch kannte man in den früheren Zeiten keine Stürzungen, Umwendungen, Versetzungen der Akkorde; — deren Gebrauch und ästhetische Anwendung erst durch die Stifter der verbesserten Harmonie im 16ten und 17ten Jahrh. festgesetzt worden. Auch die Dissonanz, ohne deren Gebrauch und zweckmäsige Anwendung die Musik in eine fade Monotonie ausarten würde, konnte nur mit Mühe eingeführt werden. Vieles hat dieselbe offenbar zur Vermehrung der harmonischen Mannigfaltigkeit beigetragen, — indessen ist auch nach und nach viel Misbrauch daraus entstanden, und wie es mit gewürzten Speisen geht; man ist durch sie so sehr an die zusammengesetzten Verhältnisse der Harmonie gewöhnt worden, daß man das Ein-

fache

fache dem Künstlichen und Neuen untergeordnet hat, so daß man gegenwärtig oft Dissonanzen schafft und gebraucht, blos um sich das Vergnügen geben zu können, sie wieder aufzulösen, ja fast keinen Antheil mehr an Musik nimmt, wenn sie nicht mit vielen dissonirenden scharfen Tönen gewürzt ist: woraus nothwendig eine Vernachläßigung und Verachtung des einfachen erhabenen Styls folgt. Es geht aber der Tonkunst nicht besser als der Mahlerei, die, wenn ihr goldenes Zeitalter des Einfachen und Wahren vorüber ist — den Eckel und sattgewordenen Geschmack mit nichts anderm, als mit bunten Farben und kleinlichen Verzierungen befriedigen kann. Ob die jetzt herrschende Lust an bunten, überladenen und von Dissonanzen strotzenden Harmonien, einmal aufhören und mit der ändernden Zeit, die alles in stetem Kreislauf erhält, sich wieder zum einfachen, großen consonirend — Erhabenen wenden werde, steht zu erwarten.

Es ist darum nicht gesagt, daß man die Harmonie auf ihre erste rohe Einfalt zurückführen, und die reinen Quart- und Quintenfolgen des Mönchs Huebalds wieder einführen solle; allein jene, die von schülermäßiger Furcht, oder pedantischen Purism erfüllt, zittern,

wenn

wenn sie von zwei unmittelbar auf einander folgenden Dreiklängen hören, können in den unsterblichen Werken der großen Harmonisten des XVten und XVIten Jahrh. besonders des Palestrina lesen, mit welch glücklich überraschendem Erfolge dieselben oft — wo es wirkte und schicklich war, die kühnsten Akkorde gebrauchten. Vortrefl. sagt hierüber Reichard im Musik. Kunst-Magazin, VItes Stück, Seite 55: „die Art von „vier- fünf- acht, auch sechzehnstimmiger „Singmusik ohne alle Instrumentalbegleitung, die „in Italien von ihrer gewöhnlichen Anwendung „in der päbstlichen Capelle, alla Capella genannt „wird, wurde lange nach Prenestini oder Pa„lestrina, von seinem Namen alla Paleſtrina ge„nannt *). Die Musik dieses großen Harmonisten „überrascht besonders durch ihre kühne Fortschrei„tung von Akkorden. Wenn man sich denkt, daß „diese Folge von Akkorden, von 50 und mehreren „schönen Stimmen vollkommen rein intonirt, „und mit Anstand und Gewicht gehalten wurden, „so zweifelt man an keiner noch so wunderbaren „Wirkung der Tonkunst mehr. Man versuche es „nur mit vier, nur einigermaßen rein intonirenden „Stimmen, die im Stande sind, die langen No„ten mit Dauer auszuhalten, und man wird schon „dadurch auf eine weit innigere tiefere Weise ge„rührt werden, als es je durch die angenehmste „neumodische Musik geschieht. Itzt kömmt freilich „das befremdende einer solchen ungewöhnlichen „Folge von vollkommenen Dreiklängen, und besonders von mehreren auf einander folgenden Akkor„den in der weichen Tonart, als von a moll, g moll „und d moll hinzu; allein es liegt in dem innern

We-

*) Das Stabat ma

„Wesen dieser Akkordenfolge, wenn sie übrigens „dem Ohr auch noch so geläufig würde, doch „wahre Erhabenheit" u. s. w.

In einer andern Stelle sagt er bei Gelegenheit des vortreflichen Heilig, von Carl Phil. Emanuel Bach: „Hier ist die kühnste reichhaltigste Harmonie mit edlem, einfachen, ächtem „Kirchengesange, und mit starker würdiger Instru- „mental-Begleitung verbunden: jene kühne Folge „von konsonirenden Akkorden, die uns im Pale- „strina so mächtig durchdringt, hat Bach hier „nur bei dem Uebergange von den Gesängen der „Engel, zu den Gesängen der Völker angewandt, „vielleicht um dadurch die weite Entfernung jener „von dieser zu mahlen. So schließt das Chor der „Engel erst in Cis dur, und das Chor der Völ- „ker beginnt in *d* dur und schließt darinnen, wor- „auf das Chor der Engel in *h* dur anhebt, und „in fis dur schließt. Die Völker beginnen wieder „in g dur u. s. w. Die Melodie ist äußerst ein- „fach, sie schreitet fast durchaus in großen und „kleinen Sekunden hin, nur einmal steigt das Chor „der Engel in seinem Gesange um eine Quarte, „und fällt um eine Terze u. s. w. Die Beglei- „tung ist mit großem Urtheil bearbeitet." So wirkt der Genialische Künstler; Er durchbricht den gewöhnlichen Dunstkreis und wandelt seine eigene Bahn, auf welcher ihm der gewöhnliche mechanische Künstler kaum nachzusehen wagt; jener hat Recht, sich streng an die Regel zu halten, indem er eines sichern erfahrnen Führers bedarf, und zu viel wagen würde, sich dem Fluge seiner eigenen Kraft zu überlassen. Gleichwohl dürfen diese einfach-kühnen Uebergänge wie die

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

großen Effekte und Contraste in der Mahlerei nur selten statt finden; der Tonkünstler der um dem Misbrauche der Dissonanzen zu entgehen, blos harmonische Fortschreitungen und Dreiklänge gebrauchen wollte, würde in den entgegengesetzten schlimmern Fehler fallen *): die fade Einförmigkeit einer solchen schleppenden Musik-Gattung müßte dem Gehör bald unerträglich werden; daher sind Dissonanzen, chromatische und enharmonische Fortschreitungen, Mischungen und Verwechslungen nöthig, um den Werth der consonirenden Verhältnisse zu erhöhen. Mannigfaltigkeit in der Einheit; Ordnung und Symmetrie der Theile; stete Abwechslung und Contraste, Kraft mit Anmuth vereinigt — sind die ewigen Gesetze des ästhetisch Schönen! Willst du wirken und rühren, junger Tonkünstler, so folge diesem Pfade; erwärme dich an dem allbelebenden Feuer, das auch in unsern Tagen einen Bach, einen Haydn, einen Mozart begeisterte! überlasse dich deinem Genius — aber vor allen bleibe den Gesetzen der Natur und des Schönen getreu.

*) in vitium ducit culpae fuga, si caret arte. Horat.

Erfurt,
gedruckt bei Johann Daniel Weimar.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Verzeichniß
der Druckfehler.

Einleitung. S. IV. Lin. 2. (v. o.) st. 6. u. deren Verdoppelung l. 6. 7. u. deren Verdoppelung

S. VII. Lin. 3. (v. o.) st. dem l. den.

— VIII. in d. Mitte st. Natur Scala l. Natur-Scala.

— X. Lin. 10. st. Der Uebergang vom Blau zum reinen Roth-Violet l. Violet, der Uebergang vom Blau zum reinen Roth u. s. w.

— X. Lin. 10. (v. u.) st. Chomatische l. Chromatische.

Abhandlung. S. 2. Lin. 12. la voix chant ante l. la voix chantante

S. 4. unmittelbar nach den vorkommenden Noten schiebe man ein: den wahren Grundbaß (Basso fundamentale) der in großen Verhältnissen besteht und

— 5. Lin. 3. (v. u.) l. alio quopiam modo

— 6. in d. M. st. Minnine l. Minnim.

— 7. Lin. 10. (v. u.) st. celebratus l. celebratas

ibid. Lin. 5. (v. o.) st. Nared l. Narcol

S. 8. Lin. 7. (v. o.) st. Panis l. Pans.

— 11. Lin. 1. st. die 5tave 8te l. die 8tave 5te

— — — 6. (v. o.) st. dieselbe l. dieselben

S. 13. Lin. 6. (v. u.) st. königlichin l. königlichen.

— 16. — 2. (v. u.) st. positives l. positives.

— 17. — 9. (v. o.) st. elsten l. ersten

— 17. — 2. (v. u.) st. verschieden l. verschiedenen

— 19. — 12. (v. u.) st. Aristopens l. Aristoxens.

— 20. — 8. (v. o.) nach Gehör muß ein Comma

— 28. — 4. (v. u.) st. artisicium l. artificium.

— 28. — 2. (v. u.) nach puta setz: hujusmodi

— 32. (in d. Mitte) st. Gnido l. Guido

— 33. Lin. 4. (v. u.) st. Piophonia l. Diaphonia.

ntius tuum

salvatorem.

dei & opera manuū

tentur & arua uber

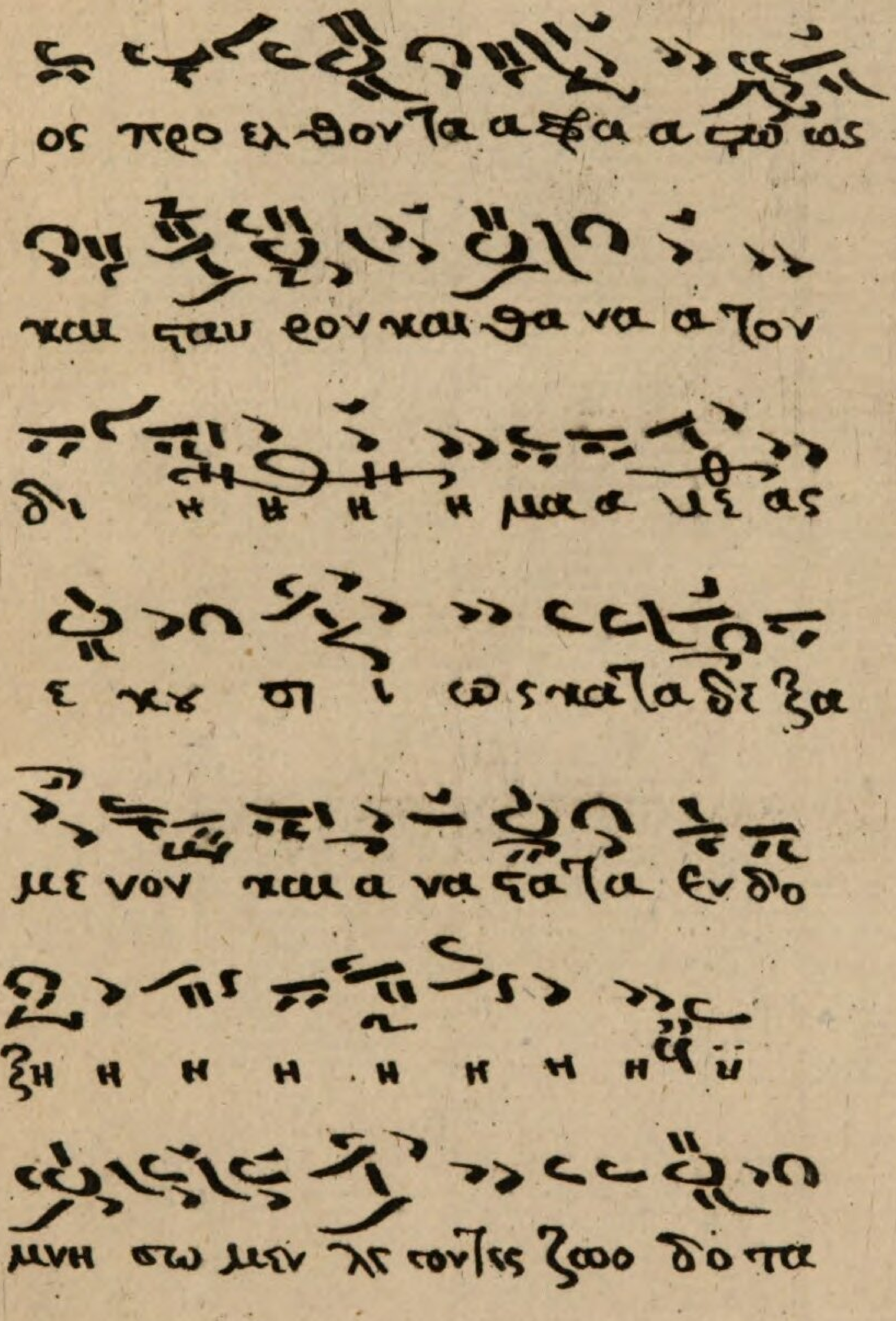
cat. Rorate.

& eleua

introi

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Taf. II


ος προ ελ θον τα α στα α φω ως
και σταυ ρου και θα να α του
δι η η η η μα α α ιε ας
ε κυ σι ι ως κα τα δι ξα
με νον και α να στα σα εν δο
ξη η η η η η η η υ υ
μνη σω μεν χν τους ζω ο δο τα

HERKOMER
MÜNCHEN

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Dalberg, Johann Friedrich Hugo <<von>>,

Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie und ihre allmählige Ausbildung Mit Kupfern

Erfurt 1800

Mus.th. 793
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598442-9
VD18 14654229-001